



Ruwei Wu

O ponto de vista da cegueira: uma leitura comparativa de «The Country of the Blind» e *Ensaio sobre a Cegueira*



Ruwei Wu

O ponto de vista da cegueira: uma leitura comparativa de «The Country of the Blind» e *Ensaio sobre a Cegueira*

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas Portuguesas, realizada sob a orientação científica do Dr. Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Aos meus pais, pelo apoio incondicional

o júri

presidente

Prof. Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Rogério Miguel do Deserto Rodrigues de Puga
Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
(arguente)

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador)

agradecimentos

Agradeço aos meus pais, por me compreenderem quando decidi estudar em Portugal, por me apoiarem com os meios financeiros sem os quais não conseguiria ter continuado os estudos e por me ajudarem a tornar-me uma pessoa mais independente e corajosa, especialmente num momento tão importante e difícil como este.

Ao Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, por me inspirar através do seu ensino, por me propor ideias interessantes sobre o tema desta dissertação, por toda a sua disponibilidade e orientação durante a realização deste trabalho.

Aos docentes do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, por me transmitirem conhecimentos novos e por me ajudarem a ser uma pessoa mais crítica.

Ao meu amigo Francis Joseph Kelly, pela sua ajuda na tradução do resumo para inglês e pelo seu apoio e incentivo durante este percurso.

palavras-chave

cegueira, distopia, alegoria, H. G. Wells, José Saramago.

resumo

O regresso contemporâneo da barbárie, tornado evidente pela multiplicação de guerras, ataques terroristas ou perseguições étnicas, parece indiciar o retrocesso da humanidade a um estágio primitivo: fracassada a sociedade utópica com que tinha sonhado, o homem confronta-se hoje com o apocalipse distópico que ele próprio criou e que a sua cegueira moral ajuda a perpetuar. Publicadas respetivamente no início e no final do século XX, as narrativas «The Country of the Blind», de H. G. Wells, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, recorrem ao motivo literário da cegueira para propor uma reflexão sobre a natureza e as condições de sobrevivência do humano num mundo onde ele já não tem lugar. A leitura comparativa dos dois textos, desenvolvida na presente dissertação, centra-se na imaginação distópica neles presente e no modo como cada um dos autores procedeu à sua concretização ficcional, designadamente através da combinação de elementos realistas ou fantásticos e da tematização do amor e do erotismo. A identificação de diferenças e afinidades entre ambos permitiu-nos contrastar a dimensão lúdico-fantástica do conto de Wells com a denúncia alegórica empreendida no romance de Saramago.

keywords

blindness, dystopia, allegory, H. G. Wells, José Saramago.

abstract

The recent return of barbarism, becoming evident in the multiplication of wars, terrorism attacks and ethnic persecutions seems to indicate the recession of humanity to a primitive stage: ever since the utopian dream of a perfect society has been shattered, mankind finds itself confronted with a dystopian apocalypse created by itself and its moral blindness helps perpetuate it. Published respectively at the beginning and at the end of the twentieth century, the two narratives – «The Country of the Blind» by H. G. Wells and *Ensaio sobre a Cegueira* by José Saramago – resort to the literary motif of blindness to propose a reflection on man's nature and its survival conditions in a world where it appears to have no place. The comparative reading of these two works developed in this dissertation focuses on the dystopian imagination presented in them and on the way each individual author proceeded to their fictional concretion through the combination of realist and fantastic elements, and the thematization of love and eroticism. The identification of differences and similarities between both has allowed us to contrast the playful and fantastic dimension of Wells' short story with the allegoric denouncement undertaken in Saramago's novel.

Índice

Introdução	1
1. A Distopia: aproximações	5
1.1. Breve genealogia de um conceito.....	5
1.2. Distopia e ficção científica	13
1.3. Fronteiras permeáveis: distopia, sátira, metáfora, alegoria	17
2. O ponto de vista da cegueira.....	23
3. A verdade da ficção: a distopia, entre o real e o fantástico	35
3.1. Espaço.....	35
3.2. Personagens	40
3.3. Narrador	49
3.4. Tempo	58
3.5. Outras estratégias realistas	61
4. Amor em tempo de distopia	63
Conclusão	73
Bibliografia	77

Introdução

Se, um dia, ficarmos todos cegos numa sociedade como a nossa – tecnologicamente avançada e com acesso privilegiado à educação e à cultura – será que conseguimos sobreviver a essa cegueira epidémica? Será que os valores da nossa civilização em que temos tanto orgulho, consolidados desde a antiguidade até aos nossos dias, se manteriam inabaláveis? Será que o ser humano continuaria a ser o animal mais inteligente, único detentor de uma consciência moral, da planeta? Será...

No mundo contemporâneo, a tecnologia desenvolve-se a um ritmo vertiginoso. Os dados pessoais convertem-se em informação digital que pode ser facilmente adquirida; as compras são cada vez mais realizadas na internet sem sair de casa, o que contribui para o crescente isolamento dos indivíduos; cada vez mais pessoas se comunicam a distância através das aplicações *online* que comprometem a nossa capacidade social; o ser humano inventa robots para substituir a força humana de trabalho, enquanto que as teorias da ameaça da inteligência artificial também começam a ganhar força. Contudo, a velocidade a que avança a consciência humana não parece paralela à da tecnologia.

Estamos a viver um tempo de oportunidades e de ameaças: se o avanço imparável pode oferecer-nos vantagens inequívocas em relação ao passado, as nossas competências sociais, num mundo cada vez mais autista, parecem seriamente comprometidas. De modo sintomático, as ciências humanas são cada vez mais subalternizadas em favor de áreas consideradas “úteis”, como a engenharia, a medicina e a ciência de computadores.

É indubitável que a nossa sociedade tem grande vantagem em libertar o homem de tarefas que as máquinas podem realizar mais eficazmente. A tecnologia representa, em grande medida, o futuro, porque o futuro significa inovação e progresso, potencialidades demonstradas pelo campo tecnológico e científico. Mas o futuro não pode também ser dissociado do progresso do espírito humano, para que se possa construir uma sociedade efetivamente avançada.

Infelizmente, o nosso tempo não parece pródigo em demonstrações da superioridade do espírito humano. Há cada vez mais terrorismo, conflitos entre países,

indiferença entre as pessoas, o que nos faz duvidar do progresso social. No plano dos valores, o futuro parece incerto e sombrio e, neste domínio, a desorientação parece suplantar a evolução. Parece, com efeito, ter-se instalado uma cegueira no plano da consciência moral.

O tema da decadência moral do ser humano tem vindo a ser investigado pela literatura de inspiração utópica já desde o século passado. No século XX, tornaram-se frequentes as distopias construídas com base no modelo social ocidental, isto é, os retratos de sociedades que constituem o inverso da utopia, entendida como uma comunidade ideal de seres humanos, em que não existe conflito nem injustiça. As obras literárias mais representativas desta tendência são *We*, de Yevgeny Zamyatin, *Brave New World*, de Aldous Huxley, ou *1984*, de George Orwell, entre outras. Esses autores perspetivaram a sociedade do seu tempo como constituindo uma ameaça para a humanidade, o que, de certa maneira, se tratava já de denunciar uma cegueira moral.

Contemporaneamente, alguns romancistas continuam a desenvolver a distopia como hipótese ficcional. Mesmo que não haja ainda solução para as antigas interrogações, José Saramago propôs, no fim do século XX, uma resposta possível através do seu romance *Ensaio sobre a cegueira*. Publicado em 1995, este romance tornou-se, indubitavelmente, uma das mais reconhecidas obras do Nobel português, sobretudo depois da sua adaptação cinematográfica por Fernando Meirelles. Apresentando-se como uma alegoria distópica sobre a crescente desumanização das sociedades contemporâneas, um argumento próximo ao que será desenvolvido por Saramago tinha já sido adotado, numa narrativa breve de ficção científica, no início do século XX, pelo autor inglês H.G. Wells.

Embora esta coincidência temática tenha já sido sublinhada por alguns estudiosos, esta dissertação pretende aprofundar, através de uma leitura comparativa sistemática de ambas as narrativas, o alcance e limites desse parentesco temático. Por outras palavras, serão destacados os pontos de contato e de dissemelhança, no que diz respeito à tematização do motivo literário da cegueira, em função das distintas intencionalidade e ideologia subjacentes a cada uma das obras.

Sendo um género relevante na tradição literária do século XX, a distopia é apresentada em ambas as obras e desempenha uma função essencial ao longo da análise sistemática que aqui se propõe. Assim, no primeiro capítulo, será abordado o contexto que acompanha a emergência da distopia, referindo o momento de génese do género, os acontecimentos que determinaram a sua consolidação, bem as suas obras

mais representativas. Será apresentada também uma breve caracterização do género, no que diz respeito às categorias do espaço, tempo, personagem, entre outros. Para além disso, destacarei, no fim do capítulo, a relação estreita que se estabelece entre distopia, sátira, metáfora e alegoria em particular, visto que as duas narrativas em estudo solicitam, em larga medida, uma leitura de tipo alegórico. Assim, pretende-se que o primeiro capítulo proceda a uma breve contextualização/problematização das questões teóricas, posteriormente discutidas e concretizadas através da análise comparativa dos textos de Saramago e Wells desenvolvida nos capítulos seguintes.

Por constituir um tema com múltiplas faces, a cegueira tem dado origem a abordagens ficcionais de natureza muito diversa, como *Ensaio sobre a cegueira* e «The Country of the Blind» permitem ilustrar. A complexidade do tema deve-se precisamente à polissemia e polivalência dos termos *visão* e *cegueira*, evidenciada tanto no seu uso corrente, como na sua exploração literária. Assim, no segundo capítulo, apresenta-se uma breve resenha da evolução semântica dos termos *visão* e *cegueira*, para, a partir dela, analisar as representações da cegueira nas duas obras selecionadas, distinguindo os seus objetivos, funções e efeitos.

O recurso ao tema “estranho” da epidemia da cegueira poderia transformar as narrativas em textos integralmente fantásticos, em que fosse explícita uma rutura entre ficção e realidade. Nem sempre isso acontece, até porque não é rara a utilização de elementos realistas que permitem reconstituir um cenário verosímil, levando os leitores que mergulham na narrativa a alhear-se da natureza ficcional dos acontecimentos. Em Saramago, esta credibilização do acontecimento estranho é recorrente; em Wells, pelo contrário, parece dominar a componente ficcional-fantástica. A combinação de elementos realistas e fantásticos desempenha um papel crucial na construção do efeito pragmático pretendido pela narrativa que espera agir sobre os leitores. Assim, o ponto de vista da cegueira que os dois autores pretendem transmitir reveste eficácia acrescida. A análise da presença de elementos realistas e fantásticos, em ambas as narrativas, incidirá sobre as categorias do tempo, espaço, personagem e narrador, aquelas em que essa oscilação se revela mais produtiva.

Assim, no que diz respeito à expressão do tempo, destacarei os planos cronológico e psicológico, que nos permitem caracterizar uma lógica narrativa tendencialmente realista e/ou fantástica, permitindo instaurar efeitos de leitura particulares. Relativamente ao espaço, serão confrontadas as comunidades ficcionadas por ambos os autores e respetivas descrições. Do mesmo modo, serão analisados a

esta luz os retratos das personagens, sobretudo dos protagonistas das narrativas. O narrador, pela sua relevância funcional, representa uma ponte entre realidade e ficção. Um narrador “realista” estimula a identificação de acontecimentos, personagens ou espaços ficcionais com os da realidade partilhada pelo leitor, assim conseguindo sobre ele um impacto mais eficaz; um narrador “fantástico” relata uma narrativa de carácter mais explicitamente imaginário, regra geral com uma função sobretudo lúdica.

Na última secção, analisarei as imagens ficcionais do amor e do erotismo presentes em Saramago e Wells. Em estreita articulação com os códigos realistas e fantásticos, amor e erotismo – ou a sua extinção – permitem representar, em ambas as obras, a perda de valores, a sobrevivência da esperança ou o desafio da liberdade. Adotamos, na nossa análise, algumas das reflexões apresentadas no estimulante ensaio de Octavio Paz intitulado *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*. Deter-nos-emos ainda nas figurações do amor e do erotismo no contexto da literatura distópica, assinalando a sua relevância.

Ambas publicadas no século XX e subordinadas ao mesmo tema, as narrativas *Ensaio Sobre a cegueira* e «The Country of the Blind» compartilham motivos e intenções alegóricas, mas distinguem-se claramente no plano da imaginação distópica. Através desta leitura comparativa, esperamos iluminar alguns aspetos menos abordados até agora pelas leituras críticas das obras, abrindo novas portas de compreensão, através das quais o leitor possa aceder ao sentido múltiplo de dois textos magníficos.

1. A Distopia: aproximações

1.1. Breve genealogia de um conceito

Distopia é o termo utilizado para descrever a ficção de uma comunidade imaginada, cujos habitantes são normalmente controlados pela tecnologia, subjugados pelo totalitarismo ou manietados por normas sociais violentas e coercivas. Formulada como antítese terminológica e conceptual da *utopia*, a distopia assume particular destaque no século XX, funcionando como um aviso ou sinal de alarme, tornado necessário pelos prementes problemas sociais, humanos e tecnológicos que afetam o homem contemporâneo. Assinala, portanto, a suspeição, no domínio do pensamento e da criação, relativamente à ideologia utópica e a falência do ideal de uma sociedade perfeita, que se afirma, em particular, a partir do século XVI. Um excursus histórico-contextual, necessariamente conciso, poderá ajudar a caracterizar as condições de surgimento e consolidação da imaginação distópica.

O primeiro grande surto tecnológico remonta ao século XVIII. Em meados desse século, James Watt cria, em Inglaterra, a máquina a vapor que aumenta a eficiência industrial, tornando possível a produção em massa. Este avanço tecnológico foi crucial para a eclosão da Primeira Revolução Industrial, que se estende da década de 60 do século XVIII até aos anos 40 do século XIX. O modo de produção artesanal dá lugar à maquinofatura e ao sistema de produção industrial. Em consequência, a produtividade aumenta drasticamente, contribuindo para a consolidação de uma sociedade capitalista em Inglaterra, cujos modos de produção e estrutura social rapidamente se expandem a outros países europeus, como a França, atingindo os Estados Unidos da América.

Em meados do século XIX, as profundas transformações industriais ocorridas na Europa, na América e no Japão impulsionam a Segunda Revolução Industrial. Este novo surto de industrialização, estimulado pela introdução da eletricidade, promoveu uma inequívoca aceleração do desenvolvimento tecnológico e, em consequência, um aumento da prosperidade económica, mas fez, por outro lado, emergir graves problemas sociais. A vigência de um capitalismo desenfreado catapultou socialmente

uma burguesia que acumulava grande parte da riqueza e monopolizava praticamente todas as atividades económicas. Neste contexto de profunda assimetria económica e de flagrante exploração das classes trabalhadoras, os conflitos sociais não podem deixar de agudizar-se.

Eclodem, assim, no decurso do século XIX, vários movimentos de contestação social, de entre os quais os mais conhecidos são o movimento cartista, em Inglaterra, e a greve dos trabalhadores têxteis em Lyon, França. Como lembra Booker,

Most obviously, the technological advances made possible by the evolution of science contributed to an industrial revolution in Western Europe that made worldwide imperialism a practical reality even as it proved to be anything but liberating for the masses of exploited European workers who suddenly found themselves harnessed to machines in the service of industry. (Booker, 1994: 6)

A consolidação dos projetos imperialistas das várias nações europeias acentua-se no início do século XX, em evidente articulação com a expansão industrial verificada em países europeus, como a Inglaterra, a Alemanha, a França, entre outros. O modelo de desenvolvimento assentava na centralização da produção e na concentração do capital. De acordo com Vladimir Lenin, a concentração do capital industrial e bancário numa minoria foi responsável pelo surgimento de organizações monopolistas (Lenin, 2008: s.p.). Quando o capital centralizado se tornou excessivo, os países começaram a exportá-lo para os países colonizados. Deste modo, a prosperidade do império era conseguida à custa de conflitos nos territórios colonizados que se traduziram, entre outros, na divisão territorial ou na escravidão.

Em finais do século, os avanços da ciência e da tecnologia convertem-se num símbolo não apenas da capacidade humana, mas também das suas debilidades e limitações. Não admira, portanto, que, no século XIX, a imaginação utópica tenha projetado esse posicionamento ambivalente em relação à ciência e à tecnologia (cf. Booker, 1994: 6). Criadores e intelectuais começam, então, a preocupar-se com os abusos tecnológicos, antecipando os receios a que Huxley dará voz no prefácio de *Brave New World*: “science and technology would be used as though, like the Sabbath, they had been made for man, not (as at present and still more so in the Brave New World) as though man were to be adapted and enslaved to them”. (Huxley, 2004: xxxi)

Embora os avanços tecnológicos sejam indissociáveis do desenvolvimento

económico e industrial, eles alimentaram também os projetos imperialistas europeus, contribuindo, em grande medida, para precipitar a deflagração da Primeira Guerra Mundial. Declarada em 28 de julho de 1914, com a invasão austro-húngara da Sérvia, a Grande Guerra inaugura o uso maciço de armas tecnológicas, o que fez aumentar dramaticamente o número de mortes. Sabemos bem que as potências europeias não aprenderam a lição com deste desastre, como a subsequente radicalização dos vários nacionalismos bem demonstra. Porém, como lembra Huxley, “the nationalistic radicals had their way, with the consequences that we all know – Bolshevism, Fascism, inflation, depression, Hitler, the Second World War, the ruin of Europe and all but universal famine” (Huxley, 2004: xxxiv).

Em confronto com a Primeira Guerra Mundial, a Segunda teve um impacto global muito mais profundo. O armamento mais sofisticado foi colocado ao serviço da destruição de uma civilização, com destaque para a potência letal das bombas nucleares lançadas em Hiroshima e Nagasaki. Nas palavras do autor de *Brave New World*,

During that period it may be assumed that nuclear energy will be harnessed to industrial uses. The result, pretty obviously, will be a series of economic and social changes unprecedented in rapidity and completeness. All the existing patterns of human life will be disrupted and new patterns will have to be improvised to conform with the nonhuman fact of atomic power. (ibidem, 2004: xxxiv)

Para além da destruição apocalíptica, os bombardeamentos geram um irremediável ceticismo no que diz respeito à possibilidade (utópica) de emancipar a humanidade através da ciência e da tecnologia. Embora a industrialização fosse manifestamente acompanhada de uma cada vez maior prosperidade económica, o indivíduo do pós-guerra sente-se refém de um ambiente cada vez mais desumano. A poluição produzida pela maquinaria industrial durante o século XIX aumenta vertiginosamente e, em consequência, o ambiente natural degrada-se, com a destruição irreversível de ecossistemas, o efeito de estufa, a poluição marítima, a exaustão de recursos, entre outros flagelos ecológicos.

A despeito dos seus efeitos negativos, o progresso tecnológico e científico não deixou de constituir prioridade social, convertendo-se numa espécie de religião, por meio da qual o ser humano procurava construir um mundo perfeito e poderoso. Como

argumenta Booker, “for Nietzsche both Science and Religion impose simplistic interpretations on an infinitely complex world, confining the individual within a “limited sphere” that shuts out alternative possibilities” (Booker, 1994: 8).

Com efeito, quando a ciência é erigida em crença totalizadora, capaz de resgatar a sociedade da imperfeição presente, ela assume contornos de verdadeiro poder religioso. Embora o ideário iluminista criticasse a interferência perniciosa da religião no regime político e na estrutura social ainda feudalizante, propondo a criação de alternativas sociais e políticas esclarecidas pela estrita racionalidade, a verdade é que também ele não deixou de impulsionar a vertigem capitalista.

Na realidade, quando o Iluminismo idolatra a ciência e as suas virtualidades, converte-a numa força porventura ainda mais poderosa do que a própria religião, escravizando o ser humano à tirania do progresso cientificista. Assim sendo, o Iluminismo não contribuiu, na verdade, para a emancipação do homem, substituindo a crença religiosa por um outro instrumento de coação ideológica.

Ora, a ideia de distopia radica precisamente nesta atmosfera intelectual e filosófica. Uma vez esgotada a esperança utópica, são vários os pensadores que denunciam os seus logros e limitações, procurando revelar as consequências dos abusos tecnológicos e as tentações do totalitarismo oligárquico. Como sintetiza Caroline Valada Becker,

Depois das frustrações históricas – a falência dos regimes socialistas e, principalmente, as guerras mundiais em 1914 e 1915 –, a literatura dedicou-se à narrativa das grandes distopias: *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. (Becker, 2013: s.p.).

Incapaz de satisfazer a vontade transformadora do homem do século XX, a utopia abre, naturalmente, caminho ao seu reverso. A distopia emerge, pois, como novo projeto redentor, alertando para apocalipses anunciados e para a urgência de reorientar uma sociedade à deriva.

O termo *distopia* surgiu, pela primeira vez, em 1868, num discurso de John Stuart Mill ao Parlamento Britânico, no qual o filósofo do Utilitarismo pretendia criticar a política irlandesa relativa à “Questão da Terra”:

It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-

topians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable. (Mill, 1988: 248).

A palavra *utopia* será colocada em voga pela obra que, sob esse mesmo título, Thomas More publica em 1516. A etimologia é, no caso de ambos os termos, particularmente iluminadora: *topia* corresponde a lugar; *u* é um prefixo de negação e *dis* significa, em grego, dificuldade ou infelicidade. Deste modo, a utopia representa um *não-lugar* ou *lugar nenhum*, isto é, um lugar sem existência real no tempo presente. A distopia, por seu turno, designa um lugar infeliz, marcado pela disforia e pela negatividade, que tanto pode existir no presente como vir a surgir no futuro.

Na realidade, a ideia de utopia tinha já sido proposta na Grécia Antiga por Platão e o seu objetivo era justamente o de encontrar uma sociedade ideal, em explícito contraste com as imperfeições da sociedade presente. De acordo com Booker, a visão platónica da sociedade ideal aproxima-se daquela que, em momento posterior, irá ser formulada pela filosofia das Luzes, podendo considerar-se esta como a reconfiguração moderna da visão utópica de Platão. O Iluminismo postulará a ideia de Razão e o princípio da racionalidade como traves-mestras da sociedade humana perfeita, isto é, utópica (cf. Booker, 1994: 4).

Inspirado pela *República* de Platão, Thomas More desenvolve, na sua obra mais célebre intitulada justamente *Utopia*, uma crítica da sociedade inglesa do século XVI em que vivia, apresentando, na segunda parte do livro, o modelo de uma sociedade ideal. Constituindo o *opus classicus* sobre o tema da utopia, a obra de More estabeleceu para a posteridade o modelo da crítica em relação à imperfeição da sociedade. Além da *Utopia* de More, também *Nova Atlântida* de Francis Bacon e *A Cidade do Sol* de Tommaso Campanella constituem, a este título, textos emblemáticos que integram o cânone da literatura utópica. Como sublinha Booker,

[...] utopian visions of an ideal society often inherently suggest a criticism of the current order of things as non-ideal, while dystopian warnings of the dangers of “bad” utopias still allow for the possibility of “good” utopias, especially since dystopian societies are generally more or less thinly veiled refigurations of a situation that already exists in reality. (ibidem: 14)

Parece, pois, indiscutível que a distopia desempenha também uma função crítica, fundamentando-se num exame lúcido da sociedade, tal como se verifica com a

utopia. Contudo, mais do que mudar a sociedade presente, a distopia visa alertar para os perigos que esta corre, projetando-a num futuro sombrio ou apocalíptico.

O pensamento utópico não colheu adesão irrestrita por parte de intelectuais e filósofos. Stuart Mill, por exemplo, argumentava que a imaginação utópica prejudicava, na prática, a resolução dos problemas sociais, por se tratar de uma ideologia irrealista e alienada do mundo concreto. Considerada como uma antecipação do movimento iluminista, a utopia devia, antes, tentar estabelecer uma sociedade perfeita com recurso às possibilidades da Razão e à liberdade doutrinária. Esta esperança louvável não conheceu, contudo, concretização. Ao invés de contribuírem para a formação de uma sociedade ideal, as propostas utópicas converteram-se numa verdadeira prisão ideológica (cf. Hilário, 2013: 205).

O século XX pode considerar-se o período áureo da distopia, por nele se verificar a exploração insistente de cenários de um futuro apocalíptico. Como salienta o próprio autor de *Brave New World*, “*Brave New World* is a book about the future and, whatever its artistic or philosophical qualities, a book about the future can interest us only if its prophecies look as though they might conceivably come true.” (Huxley, 1945). O seu objetivo é, pois, o de “analisar as sombras produzidas pelas luzes utópicas, as quais iluminam completamente o presente na mesma medida em que ofuscam o futuro” (Hilário, 2013: 205).

Por outras palavras, a distopia permite resolver, projetando-os no futuro, os problemas sociais suscitados pelo modelo de coletividade que decorrem da vigência da utopia. Portanto, a distopia é, de facto, uma *antiutopia* ou uma *utopia negativa* ou, mais amplamente, um antissocialismo. Não admira, portanto, que a problemática da sociedade ocupe sempre lugar central nas narrativas de orientação distópica, porque tanto a utopia como a distopia se preocupam com a imperfeição do presente e aspiram à sua regeneração.

Por paradoxal que pareça, uma sociedade distópica radica sempre num impulso utópico. De facto, para construir uma tal sociedade ideal perfeita, os sistemas de autoridade impõem normas rígidas, que se traduzem em propaganda ideológica, restrição da liberdade de expressão, isolamento dos opositores, lavagem cerebral, entre outras estratégias de controlo e dominação. É precisamente este receio de um controlo total e absoluto – exemplarmente figurado no *Big Brother* orwelliano – que faz nascer uma preocupação crescente com a possibilidade de uma sociedade dominada pelo terror, muito distante da perfeição planeada. Deste modo, o protótipo

de uma sociedade distópica revela invariavelmente a ilusão e o malogro de uma sociedade utópica.

A distopia descreve geralmente uma sociedade totalitária, autoritária, opressora e desumana. Na sociedade distópica, o caos apocalíptico exprime-se por conflitos insanáveis entre classes, carência de recursos, crimes e perseguições, inviabilizando o futuro dessa comunidade. Este espaço distópico é, assim, uma categoria imaginada, tal como o tempo distópico, como bem sublinha Czigányik:

There are two methods of displacement: the author can either reflect the present in an imaginary future, in a non-existing time, or it can be confined in space, in a non-existing place, on an island for instance. The method of displacement provides us with a distorting mirror that can either place beauty in the foreground, as in the case of positive utopias, or it can magnify anything that is ugly in the reality of the present and in that case we read a negative. (Czigányik, 2004: 305).

Em período anterior ao século XVII, os lugares utópicos situavam-se normalmente em geografias remotas, como o paraíso isolado de Thomas More, presente em *Utopia*, que fundou o modelo clássico de lugar utópico. Porém, à medida que os Descobrimentos europeus revelavam novas paragens e as ciências experimentais faziam novos progressos e o mundo transoceânico se tornava um espaço menos ignoto, a ideia da utopia remota foi substituída por lugares no espaço sideral ou debaixo da crosta terrestre. Como, servindo-se de informação colhida em Freitag, salienta Becker,

Ao relembrar utopias como Atlântida, Utopia, o Falanstério e até mesmo Brasília, o autor destaca como a primeira das suas características o isolamento. A maior parte das utopias (u-topos = sem lugar) eram situadas em ilhas distantes, desconhecidas, não identificáveis. Seus idealizadores fixavam-lhes um tamanho ideal: o Falanstério de Charles Fourier poderia ter até 3.000 habitantes, a “cidade jardim” de Ebenezer Howard estava prevista para 30.000 pessoas, Brasília foi planejada por Lúcio Costa para meio milhão de habitantes [...]. (Freitag, apud Becker, 2013: s.p.)

Aparentada com a utopia, a distopia tem predileção por espaços similares, caracterizados também pelo seu isolamento. No entanto, visto o seu objetivo ser o de criticar a falsa utopia, a distopia convoca uma topografia bastante menos eufórica e

mais sombria e depressiva. Confrontemos, a título meramente exemplificativo, as seguintes passagens retiradas das obras de More e de Orwell:

À medida que avançavam, pouco a pouco, a natureza se tornava mais suave, o clima menos tórrido, os campos mais verdes e os seres vivos mais mansos. Enfim, descobriram povos, aldeias e vilas que mantinham comércio ativo, não somente no interior da região, mas também com nações distantes, tanto por terra quanto por mar. (More, 2004: 7)

Outside, even through the shut window-pane, the world looked cold. Down in the street little eddies of wind were whirling dust and torn paper into spirals, and though the sun was shining and the sky a harsh blue, there seemed to be no colour in anything, except the posters that were plastered everywhere. (Orwell, 2000: 4)

O espaço utópico reedita as convenções idílicas do *locus amoenus* e é, portanto, ameno e aprazível; o espaço distópico, inversamente, é estéril e fantasmagórico. O espaço constitui, pois, um elemento crucial, permitindo distinguir os dois registos – utópico e distópico –, até porque funciona, logo na abertura das narrativas, como indicador de género. É exatamente este tipo de espaço isolado que permite a representação ficcional do terror totalitário, visto que não há nenhum lugar alternativo que permita aos cidadãos da comunidade distópica aceder a outro estilo de vida ou a outro sistema político. Só deste modo o regime consegue o atingir controlo absoluto da liberdade individual, instaurando uma sociedade sem escapatória onde predomina o terror distópico.

Como oportunamente observa Czigányik, o espaço e o tempo funcionam, nos registos correlativos da utopia e da distopia, como um espelho deformante que exagera a beleza ou horror da sociedade. Se a sociedade presente é excessivamente bela, surge a utopia; se, pelo contrário, a sociedade presente é dominada, num futuro indeterminado, pelo horror insuportável, irrompe a distopia. Analisando os contornos do tempo distópico, salienta Koselleck:

El presente puede indicar aquel punto de intersección en el que el futuro se convierte en pasado, la intersección de tres dimensiones del tiempo, donde el presente está condenado a la desaparición. Sería entonces un punto cero imaginario sobre un eje temporal imaginario. El hombre es siempre pasado en la medida en que no tiene un futuro ante sí...

El futuro todavía no es y el pasado ya no es. Sólo hay futuro como futuro presente y

pasado como pasado presente. Las tres dimensiones del tiempo se anudan en el presente de la existencia humana... El llamado ser del futuro o del pasado no son otra cosa que su presente, en el que se presenta. (apud Erreguerena Albaitero, 2008: 557-558)

O tempo distópico é, assim, passível de ser interpretado em três dimensões: passado, presente e futuro. Porque é imaginada, a distopia é, em termos temporais, construída a partir do presente para o futuro. Assim sendo, o presente é precisamente o centro a partir do qual a distopia confirma a sua existência. Não admira, pois, que as narrativas distópicas se apresentem geralmente como um cenário hipotético ou especulativo, isto é, como uma situação que poderá plausivelmente vir a concretizar-se, se a sociedade presente persistir no seu rumo, encaminhando-se fatalmente para o desastre.

A distopia é, com efeito, uma ficção de hipóteses, na qual um espaço e um tempo irreais ou imaginários são projetados num futuro. Ela inscreve-se, portanto, no terreno da ficção especulativa, reciclando alguns ingredientes da ficção científica, o que explica que a distopia tenha atingido o seu apogeu no século XX.

1.2. Distopia e ficção científica

Segundo Albaitero, três fatores determinam a configuração semântica dos mundos apresentados pela ficção científica. O primeiro, já antes mencionado, diz respeito ao seu caráter imaginário. O segundo fator consiste na representação de cenários irreais. A ficção científica contém uma ideia que produz uma transformação do cenário narrativo a tal ponto que este deixa de pertencer a nossa realidade empírica. O último fator diz respeito à ideia de racionalização, ou seja, uma narrativa integrável no género assume uma aparência de ser cientificamente racional nas explicações que propõe, embora não precise de realmente se basear no conhecimento científico atual, bastando-lhe recorrer a uma ciência imaginariamente racional. (cf. Erreguerena Albaitero, 2008: 566)

A própria designação genológica de “ficção científica” torna inequívoca a importância da ciência, como sublinha ainda o mesmo autor:

La ciencia ficción es un género de ficción sobre la extrapolación científica y tecnológica donde los relatos presentan qué impacto producen esos avances científicos y tecnológicos, presentes o futuros, sobre la sociedad o los individuos. (ibidem: 566)

Transposta na ficção científica, a distopia visa criticar, em particular, os abusos da ciência e da tecnologia reconhecíveis nas sociedades contemporâneas. A ciência converte-se, nesse inquérito social, no elemento essencial, substituindo-se à moralidade humana.

Aldous Huxley explorou ficcionalmente esta premissa no seu romance *Brave New World* (1932), no qual os indivíduos são pré-condicionados biológica e psicologicamente e hierarquizados em classes diferentes por cientistas. A sociedade imaginada por Huxley caracteriza-se por uma aparente harmonia. O autor recorre ao imaginário científico-tecnológico para construir uma utopia de ordem social que implica a segregação dos indivíduos em duas categorias. As classes privilegiadas minoritárias, representadas pelos Alfas e Betas, incluem os cidadãos mais inteligentes, a quem compete desempenhar os papéis mais importantes na sociedade. Os Deltas e Ípsilones, pelo contrário, representam a classe mais baixa e menos inteligente, e encontram-se predestinados a uma escravidão vitalícia. No romance de Huxley, os avanços científico-tecnológicos desenham implacavelmente a fatalidade dos seres humanos e neles situa o autor a origem do problema social metaforizado na parábola distópica.

Note-se que, embora frequentemente a ela surja associada, nem sempre a ficção distópica é ficção científica, como oportunamente lembra Booker:

Clearly there is a great deal of overlap between dystopian fiction and science fiction, and many texts belong to both categories. But in general dystopian fiction differs from science fiction in the specificity of its attention to social and political critique. In this sense, dystopian fiction is more like the projects of social and cultural critics like Nietzsche, Freud, Bakhtin, Adorno, Foucault, Habermas, and many others. (Booker, 1994: 19)

A ficção distópica proporciona, pois, um espaço ficcional em que se analisa e critica um modelo de sociedade, dado que “a obra literária é capaz de produzir efeitos de análise acerca das mutações sociais e suas incidências sobre o campo da subjetividade, da política e da ética” (Hilário, 2013: 202).

A distopia questiona frequentemente a estrutura moral de toda a sociedade, revisitando os grandes dilemas éticos da atualidade e antecipando o seu impacto nefasto no futuro. Por outro lado, nela se torna explícita uma crítica intransigente a todas as manifestações de autoritarismo político, ingrediente imprescindível no cenário distópico de catástrofe mental, moral e social.

Na verdade, os cidadãos da sociedade distópica caracterizam-se por, com frequência, idolatrarem um líder ou um conceito, por se encontrarem sob a vigilância constante de entidades superiores, por terem receio de conhecer o mundo exterior ao microcosmos em que se movem e por rejeitarem a individualidade e a dissidência («Dystopias: Definition and Characteristics», s.p.) Denunciado, de modo claro, a realidade cruel da violência mental exercida através do controlo ideológico, a ficção distópica constitui um recurso eficaz, permitindo não só a análise crítica do presente, mas também um diagnóstico sombrio do futuro. Afirma Cardoso Hilário:

O romance distópico pode então ser compreendido enquanto aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos. (Hilário, 2013: 202)

Tornando patente a urgência de mudar a situação sociopolítica atual e conquistar uma verdadeira emancipação, “esses romances apresentam sociedades opressoras, nas quais características do mundo moderno foram potencializadas – a produção em série e o consumo; o controle do governo e a manipulação da informação” (cf. Becker, 2013: s.p.).

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, demonstra inequivocamente que a ficção distópica nem sempre pode, rigorosamente, integrar-se na categoria da ficção científica. Com efeito, embora a tecnologia funcione, na narrativa saramaguiana, como um instrumento que permite controlar o contágio da doença, ela está longe de constituir o ingrediente fundamental do romance. O cenário apocalíptico imaginado pelo autor parece, antes, atribuível a uma falha moral que se traduz tanto à escala individual como coletiva.

A indústria cinematográfica contemporânea explora repetidamente um repertório de temas de nítida inspiração distópica. Ingredientes como a tecnologia de ponta, projeções futuristas ou espaços imaginários, entre outros, constituem a *mise-en-scène* onde se move um herói-protagonista, num registo próximo da fantasia épica.

Estes heróis caracterizam-se normalmente por possuírem uma lúcida consciência moral perante a iminência do desastre universal e por exercerem poderes sobre-humanos conseguindo derrotar o mal e ajudar a retificar a sociedade atual.

Os heróis distópicos da literatura distinguem-se, ainda assim, dos seus congéneres cinematográficos. De facto, questionando a sociedade e o sistema político vigentes, o protagonista da narrativa literária distópica sente-se manietado e luta para se libertar da sua circunstância presente. Consciente dos erros monstruosos de que enferma a sociedade em que vive, tenta ajudar o leitor a reconhecê-los no mundo distópico que coloca perante os seus olhos («Dystopias: Definition and Characteristics», s.p.). Nas palavras de Albaitero,

Los actores son los héroes que frente a las instituciones sociales deben hacer uso de su libertad para salvarse a sí mismos y a su comunidad. Estos héroes, que viven las distopías, proponen estereotipos y valores y muestran que a pesar de la eficacia y el totalitarismo de las instituciones sociales podemos tener esperanza. (Erreguerena Albaitero, 2008: 570)

Embora a distopia mostre a catástrofe que nos espera num futuro próximo ou mais distante, é possível evitá-la a partir da transformação do presente. Não é, contudo, raro que os autores apresentem um cenário mais radical de destruição irreversível. Muitas vezes, em vez de derrotar o sistema social cruel e desumano que combatem, os protagonistas heróis são derrotados por ele, numa demonstração da brutal eficácia do regime totalitário. Exemplos célebres são os do protagonista Winston, de *1984*, ou D-503, de *Nós*.

Winston, o protagonista do romance de Orwell, é um membro do Mistério da Verdade. O seu trabalho consiste em falsificar a história da Oceania, ou seja, enganar os cidadãos, o que permite o controlo eficaz por parte do regime. Porém, desde o início do romance, Winston começa a registar no seu diário as suas dúvidas relativamente à ideologia que lhe era imposta, à “verdade” que recebia e à adoração pelo Grande Irmão. De certo modo, este ato subversivo constitui já uma espécie de luta contra o totalitarismo, uma vez que, na Oceania, o crime de pensamento era considerado o mais grave de todos. Winston contactava com a “Fraternidade”, uma organização contra o Grande Irmão, e mantinha uma relação sentimental secreta com Júlia, funcionária do Departamento de Ficção. O protagonista de Orwell encarna, pois, a figura do revolucionário que tenta, com a lucidez do seu pensamento crítico, destruir

a imagem perfeita e intocável do Grande Irmão e do seu regime. Acaba, contudo, por se resignar, confessando o seu crime de pensamento e abdicando do seu amor por Júlia. Winston terminou derrotado pelo poder esmagador do regime.

D-503, matemático e engenheiro-chefe da nave espacial Integral, é o narrador do romance. Também ele começa a duvidar do “Benfeitor”, governador supremo do Estado Único, tal como Grande Irmão de *1984*, após o encontro com I-330 que pretendia destruir o regime. Os dois heróis não conseguiram, contudo, derrotar o poder totalitário que os subjuga: I-330 foi condenada e executada pelo regime e D-503 acabou por render-se à metodologia de controlo do estado.

Tanto Winston como D-503 são protagonistas típicos do romance distópico. Como já anteriormente se salientou, ambos reagem contra a perversidade do sistema, neste caso simbolizado numa concentração totalitária e terrorista de poder. Porém, nenhum deles consegue derrotá-lo e acabam por ser aniquilados por ele ou por se lhe resignar.

Para além do herói protagonista, a ficção distópica coloca, normalmente, em cena personagens de contornos totalitários, como o Grande Irmão, em *1984*, ou o “Benfeitor”, em *Nós*. Pode afirmar-se que estas personagens secundárias não são menos importantes do que os protagonistas, uma vez que são elas que permitem o desenvolvimento trágico e/ou violento da narrativa distópica. A sua presença não precisa de ser efetiva no enredo para empurrar as personagens principais para um desfecho desastroso. Basta a sua convocação “fantasmática” na mente dos protagonistas, para que o impacto profundo do seu poder e ideologia violentos se manifestem.

1.3. Fronteiras permeáveis: distopia, sátira, metáfora, alegoria

No início do século XX, não era reconhecível uma fronteira nítida entre distopia e utopia. Em rigor, a diferença entre ambos os géneros parece radicar sobretudo na visão dos leitores, aptos, no caso da ficção distópica, a decifrar sentidos irónicos que instabilizam a superfície utópica. Compreensivelmente, não é raro que os autores recorram à sátira como instrumento para criticar o belo falso da utopia, originando uma cumplicidade entre sátira e distopia, que permite falar de uma

distopia satírica ou de uma *sátira distópica* (cf., Czigányik, 2004: 305-306).

Embora, enquanto registo literário autónomo, a sátira se tenha, no século XX, tornado progressivamente mais escassa, sobretudo em comparação com os séculos XVII e XVIII, ela passa a manifestar-se sob a forma da distopia, principalmente no caso do romance. Sátira e distopia não são, contudo, conceitos completamente sobreponíveis, como bem nota Czigányik:

The topic of a dystopia is much less confinable than that of traditional satires as in most cases dystopias analyse the workings of the society, human civilization thoroughly, and not only one or another social phenomenon.

The topic of the satire is practically a pretext for the examination of the social system, a symptom that shows grave problems and which cannot be cured on its own because it cannot be isolated from the other set of problems. Dystopias do not seek such pretexts, they show the problems of society directly, in their complexities. (ibidem: 307)

A sátira visa, pois, a profilaxia e cura dos problemas detetados, tendentes ao aperfeiçoamento da sociedade. Não é esse o objetivo da distopia, que se resume ao diagnóstico de uma sociedade doente. Segundo Harris, a sátira é eficaz, porque os membros da comunidade humana partilham ainda de certos valores morais fundamentais; contudo, quando mesmo estes se extinguirem no futuro, deixará de existir qualquer possibilidade de cura e o mundo encaminhar-se-á para um fim inexorável. É esse desastre sem retorno que a distopia pretende anunciar (cf. ibidem: 309).

Do mesmo modo, a distopia tem mantido uma relação privilegiada com o registo da alegoria. Entendida como modo oblíquo ou indireto de representar uma coisa ou uma ideia sob a aparência de outra, a alegoria apresenta evidentes afinidades com a pintura que, não raras vezes, constitui a figuração de um significado mais profundo, para além dos seus conteúdos aparentes. Objetivando um conceito abstrato através de uma figuração concreta, a alegoria constitui uma representação de natureza simbólica.

O seu funcionamento encontra-se exemplarmente ilustrado na célebre Alegoria da Caverna que Platão apresenta n' *A República*. Nela, os indivíduos que permanecem toda a vida de costas voltadas para a entrada, contemplando uma parede, só têm acesso às sombras projetadas através da luz de uma fogueira. Assim, as pessoas

posicionadas em frente da fogueira veem somente as sombras dos objetos na parede da caverna e ouvem apenas ecos dos sons produzidos fora dela. Neste caso, os prisioneiros associam as sombras dos objetos e os sons, o que lhes permite construir uma ilusão da realidade que, deste modo, se identifica com o que veem e ouvem na caverna. Ora, a realidade apresentada na Alegoria da Caverna é pré-condicionada e, logo, falsa, o que nos permite compreender que a nossa percepção do real é, muitas vezes, distorcida por ilusões, preconceitos ou falsas crenças.

O esclarecimento do conceito de alegoria conduz-nos, inevitavelmente, à noção contígua de metáfora, outra figura retórica que pode ser analisada à luz da alegoria proposta por Platão. Se a alegoria dá forma visível/tangível a uma abstração, tornando-a assim mais inteligível, cada elemento parcial que entra na sua construção pode ser entendido como uma metáfora. Assim, na alegoria platónica, a fogueira pode representar a origem da ilusão, enquanto as sombras projetadas na parede podem significar o preconceito resultante da nossa percepção distorcida do real. Torna-se, portanto, clara a afinidade existente entre alegoria e metáfora, uma vez que ambas são figuras de transporte, assentando num ato de transposição simbólica. A alegoria implica, contudo, uma extensão do campo metafórico. Da mesma maneira, não é raro que a sátira coexista com a metáfora e com a alegoria que se instituem como seu veículo privilegiado.

Ora, pretendendo-se uma espécie de pintura de um apocalipse anunciado, a distopia partilha uma cumplicidade natural com a alegoria. De facto, tratando-se de um género com uma importante componente de crítica social, a distopia configura também, frequentemente, uma alegoria sobre a violência política, a indiferença humana, a tirania tecnológica, entre outros. Conforme observa Çalik, reportando-se ao estudo de Susan Sontag sobre a doença e as suas metáforas,

When they are associated with diseases, metaphors exceed their descriptive function and supersede facts. According to Sontag, such metaphors may even “kill”, for they can influence people negatively by portraying their situation even gloomier than it already is and dissuade them from seeking a cure. (apud Çalik, 2004: 32)

Assim, num processo alargado de metaforização, a alegoria é o veículo eleito para a distopia que visa alertar para a doença e morte potencial da sociedade tal como ela se nos apresenta hoje. As distopias clássicas tornam, portanto, imprescindível o

recurso à alegoria e, nesse sentido, tanto *1984*, de Orwell, como *Brave New World*, de Huxley, podem ser lidos como alegorias que visam criticar a decadência humana e social sob a opressão totalitária ou a tirania tecnológica. Como reconhece Becker, “há [na distopia] uma dimensão metafórica e alegórica, a qual conduz o leitor a outra aceção: a sociedade contemporânea está emoldurada por sujeitos individualistas, indiferentes a seus semelhantes” (Becker, 2013: s.p.).

Neste caso, a cooperação do leitor na decifração do sentido (satírico) oculto na fábula distópica revela-se crucial. Como refere Compagnon,

A interpretação alegórica procura compreender a intenção oculta de um texto pelo deciframento de suas figuras. [...] A alegoria, no sentido hermenêutico tradicional, é um método de interpretação dos textos, a maneira de continuar a explicar um texto, uma vez que está separado do seu contexto. (apud Becker, 2013, s.p.)

Como nota Becker, “o leitor, enquanto construtor de sentidos, elabora outras formas de «deciframento», as quais mergulham na obra, abandonam a superfície da linguagem – a materialidade – e buscam outros modos de compreensão” (ibidem: s.p.).

Por seu turno, refletindo sobre a liberdade interpretativa do leitor, refere Czigányik que

A superficial reading of the narrative might offer a direct utopia, but at least the last phase of the frame story dawns to the reader that he is being presented with pure irony. To put it simply: in this case and also in many others, whether one reads a utopia or a dystopia depends a great deal upon the reader’s choice. (Czigányik, 2004: 305)

Recuperando a analogia entre a pintura e a alegoria antes evocada, é óbvio que um quadro não pode ser realmente admirado quando quem o contempla não consegue extrair o significado oculto por detrás da materialidade pictórica e são frequentes, na história da pintura, desencontros de interpretação entre o sentido pretendido pelo pintor e a sua decifração pelo público. Do mesmo modo, uma alegoria distópica pode não funcionar se o leitor não exerce, de modo adequado, as operações hermenêuticas por ela solicitadas, não sendo capaz de aceder à sua “intenção oculta”. Esta incompreensão pode resultar de o leitor não relacionar a distopia com o seu próprio mundo ou por não possuir qualquer consciência de estar ele próprio a viver uma falsa

utopia, não conseguindo apontar as imperfeições no sistema social em que se encontra imerso.

2. O ponto de vista da cegueira

Veículo da visão, os nossos olhos não representam um mero instrumento percetivo, mas são indissociáveis dos atos de pensar, julgar e sentir, condicionando a nossa forma de viver, participar e interagir na sociedade. A faculdade da visão é, por outro lado, exercida de modo inequivocamente subjetivo e difere de indivíduo para indivíduo. Quando se afirma que “a beleza está nos olhos de quem a vê”, reconhece-se essa natureza pessoal e intransmissível da visão, sublinhando que nem sempre ela é coincidente com a norma. Porque os olhos não se esgotam na sua função sensível de captar o real, diz-se igualmente que eles são “o espelho da alma”, o que significa que constituem uma via de acesso privilegiada à verdade interior de cada um. Com efeito, estes e muitos outros provérbios recorrem ao tópico da visão, convertendo-o em metáfora. Como lembra Çalik,

Metaphor is a neural phenomenon. What we have referred to as metaphorical mappings appear to be realized physically as neural maps. They constitute the neural mechanism that naturally, and inevitably, recruits sensory-motor inference for use in abstract thought. Primary metaphors arise spontaneously and automatically without our being aware of them. There are hundreds of such primary conceptual metaphors, most of them learned unconsciously and automatically in childhood simply by functioning in the everyday world with a human body and brain. (Çalik. 2010: 34)

Não é este o lugar para refletir sobre a função crucial que a metáfora desempenha na produção literária de sentido. Interessa, no entanto, sublinhar a sua capacidade de figurar – e, portanto, *dar a ver* – sentidos abstratos. Por isso, enquanto os olhos são convencionalmente aproximados ao espelho, à luz, ao juízo, entre outros, a cegueira convoca, inversamente, a escuridão, a estupidez ou a ignorância. Provérbios como “O amor é cego, a amizade fecha os olhos” ou “o amor e a afeição cegam os olhos do entendimento” identificam metaforicamente amor e cegueira, unidos por um sema comum – o da incapacidade de ver e, portanto, de julgar racionalmente. Çalik sustenta que as metáforas são inevitáveis e que a sua utilização não tem que ver com uma preferência intelectual, mas antes com necessidades de

comunicação e intercompreensão (cf. Çalik, 2010: 34).

A imaginação metafórica em torno da visão e da cegueira remonta à antiguidade. Segundo Koppenfels, os deuses que veem tudo personificam os olhos de razão e, por isso, a cegueira é, muitas vezes, escolhida como uma sanção para uma ação rebelde contra a autoridade (Koppenfels, 2004: 156). No Antigo Testamento, o Senhor castiga os rebeldes com a cegueira como consequência da sua desobediência. Em Deuteronómio 28, pode ler-se “O Senhor te ferirá com loucura, e com cegueira, e com pasmo de coração; E apalparás ao meio-dia, como o cego apalpa na escuridão, e não prosperarás nos teus caminhos”. Como se deduz, os olhos humanos não são apenas um instrumento dos sentidos, mas encontram-se também profundamente implicados no ato de percepção intelectual.

Ora, é precisamente a metáfora da cegueira – se bem que extensivamente desdobrada em alegoria – que constitui a linha de sentido estruturante das narrativas *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e «The Country of the Blind», de H. G. Wells.

Publicado em 1995, o romance *Ensaio sobre a cegueira* relata os acontecimentos subsequentes a uma cegueira epidémica que, de forma súbita e inexplicável, começa por atingir, de modo aleatório, indivíduos retidos no trânsito de uma cidade. À medida que a diegese progride, a cegueira alastra e contamina inúmeros cidadãos. Para obstar ao contágio, o governo decide colocar os contaminados cegos em quarentena, mantendo-os isolados dos restantes cidadãos. Nessa comunidade dos cegos, uma única pessoa conserva intacta a faculdade de ver: trata-se da mulher de um médico, com a ajuda da qual os cegos conseguem organizar a sua convivência, libertar-se da perseguição de um grupo de outros cegos e fugir da quarentena imposta pelo governo. No desfecho da narrativa, a epidemia é extinta e os cegos contagiados recuperam a visão, exceto a mulher do médico.

Em certa medida, o *Ensaio sobre a cegueira* saramaguiano representa precisamente uma espécie de punição destinada aos “rebeldes” do Senhor, ou seja, uma advertência endereçada ao homem contemporâneo confrontado com a iminência de perder toda e qualquer referência moral. Por isso, não se atribui no romance qualquer causa física à cegueira e a sua reversibilidade, no final da narrativa, corrobora a ideia de que ela deve sobretudo ser entendida como uma alegórica lição humanista.

«The Country of the Blind», por seu turno, relata a experiência de um alpinista

num país de cegos imaginário. Publicado em abril de 1904, em *The Strand Magazine*, a *novella* de H. G. Wells apresenta uma comunidade de cegos, cujos habitantes, em contraste com os que compunham o grupo no romance de Saramago, conseguiram, ainda assim, construir uma sociedade organizada segundo as suas regras próprias. O protagonista, Nunez, tenta, uma vez chegado à comunidade, conquistar os cegos com a excecionalidade da sua visão, mas acaba, ao invés, por ser derrotado pelos seus habitantes. É, aliás, instado a submeter-se a uma intervenção com o objetivo de curar a sua “doença da visão” que constituía um obstáculo à sua plena integração naquela comunidade isolada. Nunez decide aceitar a operação, para poder conquistar o amor da filha do seu chefe por quem se tinha apaixonado. Porém, no dia anterior à intervenção, percebe a importância da visão e intenta a fuga do país dos cegos, acabando, provavelmente, por encontrar a morte na subida do penhasco que o separava da liberdade.

De acordo com García, a narrativa «The Country of the Blind» é uma parábola ainda nitidamente devedora da atmosfera intelectual finissecular, que coloca em cena um homem pós-darwiniano, moldado segundo o modelo antropológico do primitivismo vitoriano. Nessa época, a nova ciência antropológica desenvolve uma noção do mundo primitivo que valoriza a função do pensamento mítico. Em sentido inverso, a teoria da evolução converte-se, pela mesma época, num influente modelo explicativo do processo social, cuja voga Wells tenta combater, contrapondo à luta amoral pela sobrevivência a força ética da civilização (cf. García, 2015: 476).

No caso de H. G. Wells, o castigo da cegueira imposto a Nunez visa punir a arrogância alimentada pela suposta superioridade que lhe é conferida pela faculdade da visão, numa inversão nítida do estereótipo associado à cegueira. Trata-se, neste caso, não de um castigo infligido aos cegos, mas antes de uma condenação do desejo imperialista corporizado por Nunez.

Em ambas as obras, contudo, a cegueira representa não apenas um castigo, agregando-se em torno dela um feixe muito mais amplo de sentidos. Embora, no plano estritamente denotativo, a cegueira represente uma doença física, ela terá que ser lida também como uma metáfora sobre a incomunicação e a incompreensão. De facto, tanto Saramago como Wells exploram no motivo da cegueira a sua vertente de doença psicológica.

Em *Ensaio Sobre a cegueira*, a cegueira não é uma doença congénita e não tem etiologia conhecida. A sua expansão epidémica acompanha a degradação do

corpo social e a acentuação da indiferença em relação ao Outro. Trata-se de uma doença considerada súbita e que não exhibe sintomas que permitam antecipá-la. Porém, a epígrafe escolhida por Saramago para o romance implícita, logo no pátio da narrativa, a etiologia do desastre – “Se podes olhar, vê, se podes ver, repara”. Em raciocínio inverso, poderia afirmar-se que a causa de “não poder olhar” reside em “não querer reparar”. Por outras palavras, quando não reparamos, não vemos bem; quando não vemos bem, perdemos a capacidade de *realmente* ver. Para Saramago, a cegueira é uma consequência da apatia social, como bem observam Wein e Baider: “Society degenerates, and a state of emergency prevails, as people stop seeing the needs of others and become indifferent to suffering; blindness becomes a catalyst for apathy” (Wein e Baider, 2012: s.p.).

Assim, o mundo apocalíptico imaginado por Saramago está povoado de pessoas com uma consciência social anestesiada e insensíveis ao outro, já que, recuperando palavras do romance, “o mundo está cheio de cegos vivos” (Saramago, 2016: 272). Esse processo de irreversível dissolução de valores atravessa toda a narrativa e torna-se explícito no passo seguinte:

Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do género humano, podendo ser encontradas até em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis sem esperança de avanço na carreira, explorado pelos verdadeiros donos do negócio, que esse é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre. (Saramago, 2016: 31)

O narrador saramaguiano indicia neste passo, com recurso à ironia, a falência da utopia da solidariedade humana, visto que o ladrão que aproveitou a oportunidade para roubar o carro dos deficientes começa por mostrar empatia em relação ao primeiro cego. Torna-se, portanto, óbvio um processo de degeneração – em consequência do qual a utopia se degrada em distopia –, uma vez que o homem “de início, reagiu segundo a natureza humana, mas depois e definitivamente, atuou segundo a natureza social, que o ensinou a aproveitar todas as oportunidades” (Silva, 2011: 47):

O zelo pareceu de repente suspeito ao cego, evidentemente não iria deixar entrar em casa uma pessoa desconhecida que, no fim de contas, bem poderia estar a tramar, naquele preciso momento, como haveria de reduzir, atar e amordaçar o infeliz cego sem defesa, para depois deitar a mão ao que encontrasse de valor. Não é preciso, não se incomode, disse, eu fico bem, e repetiu enquanto ia fechando a porta lentamente, Não é preciso, não é preciso. (Saramago, 2016: 20-21)

Deste modo, ao não aceitar a companhia do “falso samaritano”, também o cego reagiu “segundo a natureza social”. Esta desconfiança inviabiliza qualquer crença numa utopia harmoniosa, revela uma falsa “social democracia” e constitui o primeiro sinal da degenerescência humana, isto é, um sintoma da cegueira moral:

Denial is a survival mechanism and a process to aid coping. All of us have seen patients deny unto death, to protect themselves from fear or anxiety. Oncologists also engage in a form of denial at times, which is comparable to losing insight. This form of denial is a mechanism of defending against the frustrating emotions wrought by failure to save or prolong life in the face of serious illness (Wein e Baider, 2012: s.p.).

A indiferença representa, então, uma espécie de negação do entendimento e da empatia. O *Ensaio sobre a cegueira* alegoriza, assim, um processo de negação social, ou melhor, de triunfo do individualismo. Saramago denuncia, no romance, a ideia falaciosa de que indiferença humana e o aniquilamento do outro acompanham obrigatoriamente a luta pela sobrevivência.

De acordo com Monbeck, a cegueira metaforiza a perda do poder, da criatividade individual e do controlo. Ela simboliza também o sacrifício geralmente necessário para a obtenção de conhecimento, compreensão, revelação ou crescimento (apud. Çalik, 2010: 11). Além disso, muitas vezes falta-nos a capacidade de distinção entre o simbolismo e a realidade, entre o significado da visão e a cegueira, entre o sentido físico da visão e a perda real deste sentido. O maior perigo do ponto de vista da cegueira reside na estagnação. É impossível mudar aquilo que não vemos ou aquilo em que não reparamos, e aí mora a verdadeira ameaça (cf. Çalik, 2010: 14). Neste sentido, a cegueira ajuda, de facto, a ver – e sentir – melhor, ou seja, torna manifesta a urgência de empreender *um ensaio sobre a cegueira* que permita redimir o homem da desumanidade que ele próprio criou.

Em Wells, a tensão social concretiza-se nos estereótipos em que ambos os

lados se apoiam, em função da sua cultura. No caso de Nunez, esses estereótipos derivam do seu preconceito acerca dos cegos e baseiam-se na convicção de que “em terra de cegos, quem tem um olho é rei”:

But Nunez advanced with the confident steps of a youth who enters upon life. All the old stories of the lost valley and the Country of the Blind had come back to his mind, and through his thoughts ran this old proverb, as if it were a refrain:

‘In the Country of the Blind the One-Eyed Man is King.’

‘In the Country of the Blind the One-Eyed Man is King.’

And very civilly he gave them greeting. He talked to them and used his eyes.

[...]

‘Unformed mind!’ he said. ‘Got no senses yet! They little know they’ve been insulting their heaven-sent King and master. I see I must bring them to reason. Let me think – let me think.’

(Wells, 2007: 329-333)

A Nunez nunca tinha ocorrido que os cegos podiam viver perfeitamente como pessoas “normais” e ser inclusivamente considerados como sendo a norma. Por isso, supõe-se superior aos habitantes da comunidade que o recebe e a sua empatia dá lugar à arrogância, recusando-se a compreender os códigos distintos que regulam o mundo dos cegos.

It seemed they knew nothing of sight.

Well, all in good time he would teach them.

[...]

Nunez laughed. ‘I can see it,’ he said.

‘There is no such word as *see*,’ said the blind man, after a pause. ‘Cease this folly and follow the sound of my feet’

Nunez followed, a little annoyed.

‘My time will come,’ he said.

‘You’ll learn,’ the blind man answered. ‘There is much to learn in the world.’

(ibidem: 330-334)

Os habitantes cegos, por seu turno, mostram-se também impenetráveis às ideias novas que vêm do mundo exterior e recusam, portanto, a imaginação e a empatia. Os cegos são o espelho invertido de Nunez, ambos representando faces

complementares de um mesmo estereótipo cultural. Por isso, “Wells’ themes include the suggestion that the barriers between some cultures or groups are insurmountable, despite insight, empathy, and even love” (Wein e Baider, 2012: s.p.). A narrativa de Wells metaforiza, portanto, a falha de comunicação entre duas culturas diferentes, demonstrando como a suposta supremacia de uma cultura pode gerar o autoritarismo e a indiferença.

As fábulas alegóricas de Saramago e Wells podem, assim, ser consideradas como respostas ficcionais ao provérbio “Em terra de cegos, quem tem um olho é rei”, uma vez que ambos os autores propõem uma revisão crítica do conceito da visão como poder. De facto, no caso de *Ensaio sobre a cegueira*, a mulher do médico, embora apta a exercer o poder da visão que só ela conserva, opta por esconder essa capacidade e fingir que é cega como os restantes ocupantes mantidos em quarentena. Esta ocultação estratégica da sua capacidade de ver justifica-se pelo perigo potencial que ela representava naquela microcomunidade. Neste caso, embora seja uma vantagem e, portanto, confira poder, a visão representa, ao mesmo tempo, uma ameaça.

Também em Wells, a visão do protagonista Nunez não representa um poder efetivo, mas, antes, uma debilidade, na medida em que os cegos conseguem viver perfeitamente sem ver. Wells revisita ironicamente o provérbio e inverte o tópico convencional da visão como poder, substituindo-o, neste caso, pelo poder da cegueira. Trata-se de criticar uma ideologia totalitária e um imperialismo arrogante que podem existir em qualquer sociedade.

A cegueira representa ainda uma estratégia de terror psicológico em ambas as narrativas. O protagonista de Wells revela, no final do conto, o seu medo de perder a visão, optando por fugir daquele mundo de cegos e acabando por encontrar a morte. De certa maneira, é precisamente o medo da cegueira que provoca a sua revolta e motiva a tragédia. Como refere Çalik, “what makes us afraid is undoubtedly not individuals but the idea of blindness in our minds and the feeling of weakness that we associate it with” (Çalik, 2010: 9). É precisamente esta mesma ideia que surge expressa nas palavras da rapariga dos óculos escuros no romance de Saramago: “O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos [...]” (Saramago, 2016: 128).

Ainda assim, como metáfora ambivalente, no motivo da cegueira coexistem

tradições tópicas diversas que concorrem para a sua reabilitação em sentido positivo, libertando-o da carga disfórica que, sendo nele claramente dominante, não é exclusiva. É o que acontece com a associação entre a cegueira e a justiça, cujos antecedentes são antigos:

Na Grécia, a ideia de justiça era simbolizada pela divindade Diké, representada de olhos abertos, segurando na mão direita a espada, símbolo da força, e na mão esquerda uma balança, símbolo da equidade. Depois, em Roma, é a deusa Justitia que figura de olhos vendados, sustentando uma balança já com o fiel da balança ao meio. A venda indica que, para os olhos da justiça, todos são iguais. Ela não vê ninguém, mas ouve a todos. Essa imagem vigora até hoje. Daí o sentido coloquial, “justiça é cega” (Silva, 2011: 49).

Durante a vigência do Iluminismo e da filosofia das Luzes, a faculdade da visão era considerada como correlata do juízo, do raciocínio e da razão. Os intelectuais procuravam, frequentemente em oposição ao poder religioso e ao regime político, esclarecer racionalmente as consciências entorpecidas pelo obscurantismo. Nesse sentido, como já antes se mencionou, nesta época o poder científico converte-se numa espécie de dogma religioso, também apostado em contribuir para a libertação humana. Esta visão ideológica de uma sociedade moderna e civilizada, que endeusa a ciência e se mostra cega à ética, demonstra como são ínvios os caminhos para a verdade. Isto explica que, em Saramago, a visão, convencionalmente um “instrumento da razão”, não se apresente como uma hipótese de salvação, mas, muito pelo contrário, como uma ameaça de barbárie. Como já foi salientado,

Talvez por isso, tudo o que o olhar desta mulher [...] nos faculta ver são as desgraças decorrentes da cegueira que se abateu sobre a civilização. Cenas de barbárie, animalescas, sombrias, apocalípticas, descortinam-se aos olhos do leitor. O seu olhar, sinônimo da razão, não consegue ser metáfora de mais nada. Privado da vontade imaginativa, a percepção essencialmente racional desta mulher acaba por revelar tudo o que a razão disfarça através de seus inteligentes mecanismos ilusionistas: todo o jogo de interesses, de poder, de autodefesa, de domínio e de medo que faz de toda visão de mundo, sobretudo a que se tem como natural, própria do olhar inocente, uma visão construída, uma visão ideológica. (Ferreira, 2002: 190-191)

Embora a cegueira branca, imaginada por Saramago, surja no romance de

modo aparentemente imotivado, ela tem, de facto, uma causa que pode relacionar-se com esta crença iluminista de que os olhos representam a razão e o juízo. Se se considerar que a cor branca constitui uma figuração tópica da luz, a cegueira branca pode relacionar-se com essa anulação da visão devida a um excesso de luz, isto é, à racionalidade excessiva que torna o espírito moderno insensível aos mais elementares valores humanistas. A Saramago interessam, assim, os indivíduos que, embora podendo dispor dos seus olhos, são incapazes de ver a degeneração humana, advertindo-nos para a necessidade de reabrir os olhos através de uma cegueira justa que a todos possa considerar como iguais. Com a cor branca conjugam-se ainda os sentidos de vazio e intolerância.

A sociedade contemporânea construiu-se a partir da eliminação da sujeira, retirando os ratos das ruas para tornar a cidade limpa e habitável. Esse padrão de viver, simbólica e politicamente, foi representado pela claridade do branco. A cor das paredes dos hospitais. A cor dominante nas propagandas de desinfetante. (Silva, 2011: 51)

No romance saramaguiano, retrata-se, assim, uma violência distópica que não tolera qualquer desvio, levando-nos a concluir que, mesmo antes da epidemia, já os indivíduos daquela comunidade estavam cegos. Neste aspeto particular, *Ensaio sobre a cegueira* aproxima-se de «The Country of the Blind», onde a sociedade dos cegos tenta corrigir o “defeito” da visão de Nunez. Assim, o motivo da cegueira contagiosa em Saramago é utilizado “as a kind of fictional apocalypse that inverts the course of enlightened progress with a vengeance, creating totalitarian or brutish patterns of social behaviour” (Koppenfels, 2004: 156). Acrescenta ainda o mesmo autor:

And yet the reasonable revolt against unreason may itself help to set up, after the familiar dialectics of the Enlightenment, a rational tyranny, transforming utopia into dystopia and in its turn provoking fresh rebellion. In such cases the sun of reason will, to some critical minds, appear rather as a black hole, like the burnt-out sun of faith in Jean Paul Richter’s apocalyptic *Dream*, and the forces of rational absolutism may feel tempted, or obliged, to reduce the non-conforming eye to an empty socket. (Koppenfels, 2004: 156)

Na verdade, o impacto do ideário iluminista e da sua “tirania racional” estendem-se muito para além do tempo histórico em que se afirmaram, tendo

influenciado, de forma cabal, as dinâmicas do imperialismo e do colonialismo. Segundo García, na Grã-Bretanha de meados da década de 80 do século XIX, a voga os romances de aventuras como *A Ilha do Tesouro* (1883), de Robert Louis Stevenson, ou *As Minas do Rei Salomão* (1885), de Henry Rider Haggard, explica a deslocação das peripécias para cenários bizarros, incivilizados e exóticos, representados sempre a partir do ponto de vista do europeu civilizado.

Não admira, pois, que o conto de Wells vise parodiar as convenções das “narrativas do império”, numa clara intenção de esvaziar a ideologia de dominação colonial. O protagonista é descrito como «a mountaineer from the country near Quito, a man who had been down to the sea and had seen the world, a reader of books in an original way, an acute and enterprising man» (Wells, 2007: 324-325), representando, indubitavelmente, a imagem de colonizador que pretende conquistar um território incivilizado. Isto permite, no conto de Wells, dinamizar processos de ironia no decurso do relato da experiência do protagonista nos Andes, satirizando as pretensões do imperialismo europeu no século XIX. Portanto, Wells explorou em «The Country of the Blind» a complexidade dos processos coloniais e da dinâmica imperialista, abordando-os a partir de um ângulo irónico.

O tratamento ambivalente, ou mesmo contraditório, dos motivos da visão e da cegueira inverte radicalmente as pressuposições acerca de supremacia e da subordinação e da natureza e da civilização, instituindo uma espécie de «Andean anti-utopia» (García, 2015: 476-478). García observa ainda que Wells recorre, com regularidade, à antítese, o que lhe permite analisar, com justeza e minúcia, as contradições inerentes à condição humana. Numa clara recuperação dos ingredientes dos romances colonialistas, as dicotomias supremacia/subordinação, civilização/natureza, “eles”/“nós”, entre outras, constituem precisamente o centro de gravitação do conto. Contudo, “Nunez’s sense of superiority, which is both naïve and arrogant, turns back on him: the outsider who attempts to impose the shape of his culture on to the new world is humiliated and persecuted” (García, 2015: 480).

Refere-se, no conto, que «they held him as a being apart, an idiot, in competent thing below the permissible level of a man... The young men were all angry at the idea of corrupting the race» (Wells, 2007: 341-342). Wells ironiza duplamente, nesta passagem, o imperialismo, seja ele europeu ou do Novo Mundo. Com efeito, também o colonizador se torna colonizado, por faltar aos habitantes do império a faculdade da imaginação e a capacidade de aceitação do outro (García,

2015: 481). Aos cegos de Wells não lhes falta a luz de razão, mas antes a da imaginação. Isso torna-os intolerantes a tudo o que não esteja em conformidade com o seu sistema de valores e culmina na ideia de “ver” como doença física e mental que impede Nunez de integrar aquela sociedade fechada (Koppenfels, 2004: 163), aceitando, para poder ser parte dela, submeter-se a uma intervenção cirúrgica que o privaria da visão:

‘... all we need do is a simple and easy surgical operation – namely, to remove these irritant bodies.’

‘And then he will be sane?’

‘Then he will be perfectly sane, and a quite admirable citizen.’

‘Thank heaven for science!’ said old Yacob, and went forth at once to tell Nunez the happy news. (Wells, 2007: 343)

Este diálogo evoca o castigo de Winston, em *1984*, romance em que o pensamento subversivo do protagonista em relação ao Grande Irmão é também considerado como enfermidade mental que urge corrigir com recurso a uma “operação”. Estas tentativas de cura mental, devolvendo os protagonistas a um estado de suposta normalidade, podem ser interpretadas como uma crítica ao fracasso da racionalidade triunfante na época, um aspeto que aproxima as sociedades distópicas imaginadas por Wells, Huxley e Orwell (Koppenfels, 2004: 164). Como, a propósito de «The Country of the Blind», salienta Çalik,

Despite the fact that the author uses blindness as a metaphor, he uses it to attack the same source that harms the blind: the lack of empathy and tolerance towards those who are mentally or physically different. Besides, Well’s story shows not only that people can be blind on a metaphorical level regardless of a physical disability, which is a common trait of metaphorical texts, but also that it is possible for the blind to have the upper hand on a physical level. (Çalik, 2010: 48)

Na realidade, antes de Saramago, também Wells parece ter pretendido escrever uma espécie de ensaio sobre a cegueira. É a dimensão problemática e especulativa da sua ficção que nos faz interrogar no final da leitura: se fosse eu um dos cegos, tornar-me-ia como eles?

3. A verdade da ficção: a distopia, entre o real e o fantástico

“Truth is stranger than fiction, but it is because fiction is obliged to stick to possibilities; Truth isn’t” (Twain, 2008: s.p.). Estas palavras de Mark Twain lembram-nos que a realidade é, muitas vezes, mais insólita e inverosímil do que a própria ficção, até porque, quando, na nossa vida, somos confrontados com uma situação inexplicável faltam-nos as justificações racionais de que não necessitamos para aceitá-la no plano da ficção literária.

Considerando o objeto da presente dissertação, torna-se, portanto, particularmente relevante analisar a ambivalência entre os elementos fantástico e realista que se verifica nos universos ficcionais de Saramago e Wells, visto que ambos desempenham uma função complementar na criação de atmosferas literárias insólitas, próprias do género distópico, para além de inegavelmente servirem a intenção ideológica específica de cada texto. Foi nossa opção confrontar a incidência dominante ou complementar dos registos realista e fantástico nas categorias narrativas do espaço, da personagem, do narrador e do tempo, sem excluir outras dimensões julgadas relevantes. São precisamente esses elementos que ajudam a construir ficcionalmente o ambiente literário, inscrevendo o mundo possível do texto numa esfera real ou imaginária.

Pode, em termos genéricos, desde logo afirmar-se que, ainda que tematizem o motivo comum da cegueira, ambas as obras propõem mundos ficcionais substancialmente diferentes: o romance de Saramago evidencia uma preocupação realista mais acentuada do que o conto de Wells, o que permite compreender que «The Country of the Blind» se aproxime, com frequência, de um conto fantástico.

3.1. Espaço

O espaço literário constitui um dos elementos cruciais na recriação de atmosferas ou ambientes ficcionais, de acordo com a semântica do mundo possível imaginado pelo autor. Para além de poder constituir um importante fator de verossimilhança, o

espaço projeta-se na categoria da personagem, coadjuvando a sua caracterização, bem como na intriga, determinado a sua progressão. Por outro lado, o espaço ficcional pode evocar para o leitor um cenário referencial ou uma paisagem puramente imaginária.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago constrói precisamente uma sociedade verosímil, multiplicando os informantes de teor realista sobre o espaço. Logo no início do romance, reconstitui-se um espaço onde predominam referentes perfeitamente reconhecíveis pelo leitor, como se verifica na abertura do primeiro capítulo:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engorramentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente. (Saramago, 2016: 17)

De modo pragmaticamente eficaz, Saramago decalca, a partir do real familiar, um espaço ficcional, recorrendo a indicadores de tipo referencial, como “disco amarelo”, “o desenho do homem verde”, “faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto”, entre outros. São exatamente estas descrições dos pormenores observáveis no trânsito de uma grande cidade que permitem o reconhecimento projetivo do leitor neste mundo ficcional. Além disso, um espaço banal, como o que aqui se descreve, pode reenviar para qualquer lugar empiricamente existente, possibilitando que os leitores substituam esse espaço por uma qualquer cidade que figure na sua enciclopédia pessoal. Assim, Saramago esbate a fronteira entre espaço ficcional e espaço real, como igualmente se verifica nos passos que a seguir se transcrevem:

Tal como o cego havia dito, a casa ficava perto. Mas os passeios estavam todos ocupados por

automóveis, são encontraram espaço para arrumar o carro, por isso foram obrigados a ir procurar sítio numa das ruas transversais. (ibidem: 19)

Fizera-se noite quando saiu do consultório. Não tirou os óculos, a iluminação das ruas incomodava-a, em particular a dos anúncios. (ibidem: p. 37)

Sem sombra de dúvida, estes dois segmentos descritivos evocam cenários triviais do quotidiano. Mais uma vez, ficção e realidade se confundem, pois o autor delinea uma atmosfera verosímil que prepara a eclosão da cegueira que irá ocorrer naquele espaço ficcional, fazendo emergir, graças à sua semelhança com o espaço real do leitor, um mais intenso efeito de surpresa narrativa.

Comparado com *Ensaio sobre a cegueira*, o conto de Wells torna evidente uma exploração mais sistemática do registo fantástico. Em consonância com uma pragmática narrativa de orientação bastante distinta, o escritor inglês afasta-se da estrita lógica realista, optando por incursões no terreno do imaginário que visam seduzir os leitores, conferindo ao texto uma dimensão mais lúdica. Releia-se, a título ilustrativo, a sequência de abertura do conto:

Three hundred miles and more from Chimborazo, one hundred from the snows of Cotopaxi, in the wildest wastes of Ecuador's Andes, there lies that mysterious mountain valley, cut off from the world of men, the Country of the Blind. Long years ago that valley lay so far open to the world that men might come at last through frightful gorges and over an icy pass into its equable meadows; and thither indeed men came, a family or so of Peruvian half-breeds fleeing from the lust and tyranny of an evil Spanish ruler. Then came the stupendous outbreak of Mindobamba, when it was night in Quito for seventeen days, and the water was boiling at Yanguachi and all the fish floating dying even as far as Guayaquil; everywhere along the Pacific slopes there were landslips and swift thawings and sudden floods, and one whole side of the old Arauca crest slipped and came down in thunder, and cut off the Country of the Blind for ever from the exploring feet of men. But one of these early settlers had chanced to be on the hither side of the gorges when the world had so terribly shaken itself, and he perforce had to forget his wife and his child and all the friends and possessions he had left up there, and start life over again in the lower world. (Wells, 2007: 322)

A linguagem evoca aqui uma paisagem de contornos fantásticos, pelo recurso a expressões de sentido hiperbólico, como “wildest wastes”, “mysterious mountain

valley”, “far open to the world”, “frightful gorges”, “icy pass”, “stupendous outbreak”, etc. A atmosfera que Wells cria, desde o início, conduz os seus leitores a um mundo estranho, fantástico ou imaginário, deixando entrever uma paisagem afastada do quotidiano reconhecível, na qual se escolhe situar o país imaginário dos cegos. O que, desde logo, se torna evidente para o leitor, por meio desta descrição de abertura, é a sugestão de que o país dos cegos fica longe do mundo por ele conhecido. É esta indicação inicial sobre a localização daquele vale fantástico que apela precisamente à imaginação dos leitores, solicitados a conjecturar sobre a sua formação.

Curiosamente, na descrição acima transcrita, são utilizadas estratégias cinematográficas, como se se tratasse de um filme de ação que permitisse aos leitores imaginar uma catástrofe geológica, seguida de desmoronamento e inundação. Ou seja, o autor estimula, através de uma exploração hábil da retórica da descrição, imagens vívidas na mente dos leitores. Esta estratégia viabiliza a apresentação posterior de um lugar remoto, habitado por um povo mais puro e simples do que os habitantes do mundo exterior que é também o do próprio leitor.

Além disso, para conferir ao lugar contornos ainda mais fantásticos, o narrador faculta a sua localização, referindo-se-lhe como um lugar “somewhere ‘over there’”. É o próprio narrador quem torna extensiva ao protagonista a impressão do espaço fantástico, constituído pelo país dos cegos, retratando-o nos seguintes termos: “Its phantasmal, mysterious beauty held him for a space, and then he was seized with a paroxysm of sobbing laughter...” (ibidem: 326). Neste caso, em Wells, é-nos dado a ler um mundo fora da realidade e o vínculo entre os mundos ficcional e real não é tão estreito como em Saramago.

Como já antes se sublinhou, a utopia surge geralmente radicada num local remoto e isolado. Ora, no caso do país dos cegos, esse traço distintivo da ficção utópica torna-se explícito, como exemplarmente demonstra o seguinte passo:

The valley, he said, had in it all that the heart of man could desire – sweet water, pasture, and even climate, slopes of rich brown soil, with tangles of a shrub that bore an excellent fruit, and on one side great hanging forests of pine that held the avalanches high. (ibidem: 322-323)

É inegável que Wells criou, nesta passagem, uma utopia aparentemente perfeita, pois, tal como o próprio narrador reconhece, nela convergem todos os desejos do ser humano. Uma vez que a utopia funciona, muitas vezes, como um álibi que permite

criticar a realidade contemporânea, a descrição de um espaço imaginário ou fantástico incide naquilo que nos falta na nossa vida real.

Além disso, podemos ver que, no conto de Wells, o espaço utópico surge delineado de modo mais panorâmico, recorrendo-se à descrição pictórica da paisagem natural, enquanto Saramago prefere concentrar-se em pormenores. Não admira que o autor inglês consiga criar uma sociedade que ultrapassa a esfera do nosso conhecimento. Sabemos ainda que tal *country of the blind* não é um extenso país, mas um pequeno vale em que habita uma pequena população. É precisamente um espaço confinado como este que permite uma vida aprazível, tanto antes da doença da cegueira, como depois dela. Tal como o narrador refere:

But life was very easy in that snow-rimmed basin, lost to all the world, with neither thorns nor briars, with no evil insects nor any beasts save the gentle breed of llamas they had lugged and thrust and followed up the beds of the shrunken rivers in the gorges up which they had come. [...] They guided the sightless youngsters hither and thither until they knew the whole valley marvelously, and when at last sight died out among them the race lived on. (ibidem: 324)

Se atendermos ao contexto, reparamos que este discurso do narrador surge inserido no relato do aparecimento da estranha doença da cegueira, o que, de certo modo, atenua o medo infundido nos leitores. Isto é, o autor consegue descrever, ao mesmo tempo, um acontecimento terrível e um agradável, o que minimiza o impacto emocional na leitura, sublinhando-se a adaptação da população recém-cega à doença. Ora, o povo sobrevive graças a um espaço pequeno e isolado como este, não detendo qualquer conhecimento sobre o mundo no exterior. Só assim os habitantes conseguem, depois do desastre que lhes aconteceu, reorganizar-se e reconstruir o seu “mundo debaixo dum telhado macio de rocha”, tal como se refere: “there were indeed no mountains at all, but that the end of the world; thence sprang a cavernous roof of the universe, from which the dew and the avalanches fell” (ibidem: 335).

Além disso, ao escolher um espaço irreal para situar a sua intriga, Wells proporciona os leitores um ambiente no qual possam projetar a sua imaginação. Neste sentido, este elemento fantástico confere ao próprio conto um acento mais lúdico, instigando a curiosidade dos leitores sobre o que poderá acontecer neste espaço tão radicalmente diferente da realidade sua conhecida.

Parece, porém, que o objetivo do autor não é o de unicamente criar um espaço fantástico ou utópico, mas também o de, por seu intermédio, parodiar as próprias convenções do gênero utópico. Depois de conseguir captar inteiramente o interesse do leitor, Wells coloca-o perante uma antiutopia. De facto, o confinamento do espaço imaginado prolonga-se na mentalidade fechada e no atraso cultural dos habitantes do país dos cegos, o que, aliás, constitui um fator de conflito entre o protagonista, representante da cultura considerada civilizada e progressista, e a população cega, intolerante e atrasada.

Este cenário imaginário não apresenta qualquer similitude com um espaço real, parecendo antes ter sido criado para abrigar uma antiutopia que visa, como já antes referimos, denunciar a falácia da fantasia utópica. Além disso, ele revela-se também instrumental para construir a parábola e transmitir eficazmente uma moralidade aos leitores. Parece-nos, pois, legítimo afirmar que o espaço, no conto de Wells, em conjugação com outros elementos de cunho fantástico, constitui uma estratégia ideológica de cariz antiutópico.

Porém, não podemos esquecer-nos de que, para construir uma comunidade imaginada credível, não basta o contributo do espaço, mas é também determinante a ação das pessoas que nele se movem, visto que são elas – isto é, as personagens – que metonimicamente representam o caráter coletivo da sociedade.

3.2. Personagens

Iniciaremos, como é natural, a nossa análise das personagens pelo protagonista, até porque ele ou ela funciona, muitas vezes, como os olhos através dos quais o leitor tem acesso ao mundo ficcional, ao passo que as personagens secundárias, embora de relevância variável, se destinam a compor um cenário social ou histórico. Normalmente, o protagonista surge logo no início da diegese. Porém, a introdução da protagonista no romance de Saramago é aparentemente acidental e assemelha-se à de outras personagens secundárias, como se pode comprovar na seguinte passagem:

À noite depois do jantar, disse à mulher, Apareceu-me no consultório um estranho caso, poderia tratar-se de uma variante da cegueira psíquica ou da amaurose, mas não consta que tal coisa se tivesse verificado alguma vez, Que doenças são essas, a amaurose e a outra,

perguntou a mulher. (Saramago, 2016: 35)

A aparição narrativa da mulher do médico só ocorre depois do primeiro caso de cegueira e uma vez introduzidas as restantes personagens secundárias, como o primeiro cego, o ladrão do carro, a mulher do cego, a rapariga de óculos escuros, o velho da venda preta, entre outras. Por outras palavras, no romance saramaguiano, o foco narrativo não se concentra exclusivamente na protagonista. O autor opta, neste caso, por preservar um equilíbrio na representação das personagens, o que constitui, de certa maneira, uma tentativa de aproximação à realidade. Com efeito, a protagonista é, assim, aparentada a qualquer outra pessoa normal que poderia ser chamada a testemunhar a catástrofe desumanizante que se abate sobre aquela comunidade.

Sendo mulher de um médico, a protagonista já sente, mesmo antes do contágio da cegueira, responsabilidade acrescida em ajudar as vítimas da epidemia. Quando o marido é atingido pela doença, tenta ajudá-lo sem receio de ser contagiada. Esta reação pode explicar-se pelos laços emocionais que a ligam ao marido, mas a ela também não serão alheios a responsabilidade e o conhecimento privilegiado de que dispõe pelo facto de ser mulher do médico. Embora pudesse escolher ignorá-los, não admira que a mulher do médico ajude os cegos concentrados no manicómio a organizar a sua convivência quotidiana, no decurso da quarentena. Apesar de ser testemunha perplexa de uma doença sem causa conhecida, ela não receia conviver com os cegos, tentando melhorar a sua situação dramática e voluntariando-se a ser guia dos outros. Além disso, é ela quem tenta consolar a rapariga de óculos escuros, ajudando-a a conformar-se com o seu destino trágico. Ela parece, em suma, ter ainda fé numa essencial bondade humana.

Porém, ao confrontar-se com um número crescente de cegos confinados no espaço do manicómio, digladiando-se para conquistar vantagens próprias, a sua confiança parece extinguir-se, desejando, então, tornar-se cega como os restantes habitantes. Depois de ter sido violada, decide lutar contra a desumana brutalidade de que era vítima. Mata o líder dos malvados, organiza um incêndio contra o resto do grupo e o governo vigilante, e liberta os cegos do manicómio.

No entanto, a cegueira não causou apenas a degeneração das pessoas internadas no manicómio, mas também a dos habitantes de toda a cidade. Por entre a desolação de uma humanidade que descobre ter-se degradado irremediavelmente, ela insiste em

guiar o seu grupo para um espaço em que possam refugiar-se da barbárie. No final, a protagonista testemunhará a recuperação da visão por parte de todos os habitantes da cidade, à exceção da sua própria. Numa trágica inversão da situação inicial, só ela fica cega no termo da narrativa.

Esta mudança drástica da atitude da mulher do médico, no decurso da narrativa, compagina-se perfeitamente com a intenção de desenvolver um *ensaio sobre a cegueira*, isto é, de conceber um teste que permitisse avaliar a moralidade dos cegos e da própria protagonista, a única detentora da capacidade de visão.

Além desta personagem principal, encontramos, na narrativa saramaguiana, personagens secundárias que, por serem objeto de um tratamento tipificante, desempenham uma importante função na preservação da verossimilhança. Atente-se nos exemplos seguintes:

Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados ...

[...]

Pelas janelas do carro espreitavam caras vorazes, gulosas da novidade.

[...]

Tinham chegado à porta do prédio, duas mulheres da vizinhança olharam curiosas a cena, vai ali aquele vizinho levado pelo braço, mas nenhuma delas teve a ideia de perguntar, Entrou-lhe alguma coisa para os olhos, não lhes ocorreu, e tão-pouco ele lhes poderia responder, Sim, entrou-me um mar de leite. (ibidem: 18-20)

Os senhores, por favor, passem, e dirigindo-se aos outros doentes, Foi ordem do senhor doutor, o caso deste senhor é urgente. A mãe do rapaz estrábico protestou que o direito é o direito, e que ela estava em primeiro lugar, e à espera há mais de uma hora. Os outros doentes apoiaram-na em voz baixa, mas nenhum deles, nem ela própria, acharam prudente insistir na reclamação, não fosse o médico ficar ressentido e depois pagar-se da impertinência fazendo-os esperar ainda mais, tem-se visto. (ibidem: 27)

Respondia de lá o funcionário, O senhor declara-me que é médico, se quer que lhe diga que acredito, pois sim, acredito, mas eu tenho as minhas ordens, ou me diz de que se trata, ou não dou seguimento, É um assunto confidencial, Assuntos confidenciais não se tratam por telefone, o melhor será vir cá pessoalmente, Não posso sair de casa, Quer dizer que está doente, Sim, estou doente, disse o cego depois de uma hesitação, Nesse caso o que você

deverá fazer é chamar um médico, um médico autêntico, retorquiu o funcionário, e, encantado com o seu próprio espírito, deligou o telefone. (ibidem: 44)

Condutores furiosos presos no trânsito, pessoas curiosas em face de problemas de outrem, indivíduos que têm receio de se manifestar por medo de perderem privilégios ou funcionários públicos impacientes são figuras do quotidiano que não podemos deixar de associar a personalidades reais. Trata-se, é certo, de personagens insignificantes na economia da narrativa, mas Saramago torna-as vivas quando as encontramos no romance. Os leitores podem facilmente sobrepor estes figurantes a indivíduos que conhecem na realidade ou identificar-se empaticamente com a sua situação particular. Neste sentido, para os leitores, dilui-se a fronteira que divide personagens ficcionais e pessoas reais. Deste modo, antes da epidemia da cegueira, a sociedade imaginada por Saramago evidencia contornos de verosimilhança, aproximando-se de uma sociedade real.

Aliás, na criação de personagens vivas e verosímeis, Saramago evidencia um notável talento de recriação idiomática, como se pode comprovar através das seguintes passagens:

O ladrão escarneceu, O que o menino tem é medo de ficar sozinho, não vá aparecer-lhe por lá um papão que eu conheço, Basta, gritou o médico, impaciente, Ó doutorzinho, rosnou o ladrão, olhe que aqui somos todos iguais, a mim o senhor não me dá ordens, Não lhe estou a dar ordens, só lhe digo que deixe esse homem em paz, Pois sim, pois sim, mas cuidadinho comigo, que eu não sou bom de assoar quando me chega a mostarda ao nariz, amigo como os que mais são, mas inimigo como são poucos. (ibidem: 58)

Onde é que está ferido, Aqui, Aqui, onde, Na perna, não está a ver, a gaja espetou-me com um salto do sapato, Tropecei, não tive a culpa, repetiu a rapariga, mas imediatamente explodiu, exasperada, Este safado estava-me a apalpar, quem é que ele imaginava que eu sou. (ibidem: 60)

O sargento já estava no comando, Que raio foi isto, Um cego, um cego, balbuciou o soldado, [...] Não há ninguém, sua besta, disse o sargento, e dispunha-se a proferir mais umas quantas amenidades militares do mesmo estilo quando viu que por debaixo do portão estava alastrando, sob a luz violenta, uma poça negra. Deste-lhe cabo do canastro, disse. [...] Achas que o gajo está morto, perguntou o sargento, Tem de estar, apanhou com a rajada em cheio na

cara respondeu o soldado, agora contente pela óbvia demonstração da sua boa pontaria. (ibidem: 81)

O realismo idiomático do ladrão, da rapariga, do médico e do sargento ajuda a convertê-los em figuras que *realmente* parecem vivas. A linguagem de que o autor se serve participa desse registo de verosimilhança coloquial. Termos como “papão”, “Ó doutorzinho”, “cuidadinho comigo”, “a gaja” ajudam a caracterizar um abusador egoísta que poderia perfeitamente cruzar-se no nosso caminho. A personalidade do sargento também se revela através de fórmulas como “que raio foi isto”, “sua besta”, “deste-lhe cabo do canastro”, “o gajo”, ajudando a compor o retrato de um militar rude e prepotente.

Como rapidamente a leitura torna claro, no romance de Saramago, as personagens secundárias são designadas pela sua profissão: o médico, o polícia, o ajudante de farmacêutico, a empregada, entre outras. Outros nomes, contudo, reenviam para características pessoais, como acontece com a rapariga de óculos escuros, o ladrão do carro, o velho de venda preta, o chefe dos malvados, etc., o que revela discretamente uma classe social ou um traço individualizante, como aconteceria na realidade. O facto de as personagens não possuírem nomes próprios, como em Wells, acentua o seu estatuto emblemático, mas contribui também para a sua ancoragem sociológica e, logo, para a verosimilhança que suscita identificação.

Com efeito, as personagens representam pessoas reais que têm idênticas profissões e características. Desse modo, a degradação humana, causada pela necessidade de sobrevivência de cada personagem naquele acanhado manicómio, reflete aquela que bem poderia ser uma situação paralela na sociedade real. Ao abordar temas socialmente tão prementes como a anulação da moral, o individualismo selvagem, a barbárie do egoísmo e a animalização degradante, compreende-se que Saramago tenha escolhido não prescindir de uma reconhecível moldura realista.

Sendo a personagem principal da narrativa de Wells, Nunez constitui uma espécie de intermediário através do qual temos acesso, por via da nossa leitura e imaginação, ao país dos cegos. O desenho ficcional da sua personalidade é verosímil e aproxima-se da lógica do mundo empírico do leitor, sobretudo quando comparado com a de outras personagens no conto. Segundo palavras do narrador, Nunez é um homem “who had been down to the sea and had seen the world, a reader of books in an

original way, an acute and enterprising man” (Wells, 2007: 325). Consegue, quando se perde nos Andes, orientar-se e sobreviver graças à sua engenhosidade e experiência, o que se pode observar na passagem seguinte:

He took his bearings and turned his face up the gorge, for he saw it opened out above upon green meadows, among which he now glimpsed quite distinctly a cluster of stone huts of unfamiliar fashion [...] He came presently to talus, and among the rocks he noted – for he was an observant man – an unfamiliar fern that seemed to clutch out of the crevices with intense green hands. He picked a frond or so and gnawed its stalk and found it helpful. (ibidem: 327)

Pode, pois, afirmar-se que Nunez representa um duplo do leitor, uma vez que a cultura e experiência de que é portador coincidem, em grande parte, com a daquele. Possuindo um espírito aventureiro, é um indivíduo educado e corajoso, simbolizando, no conto, o homem ocidental civilizado, enquanto o povo cego ilustra, na sua existência atípica, a face primitiva da humanidade. Deste modo, o protagonista funciona, na lógica da narrativa, como uma espécie de espelho no qual se refletem os nossos próprios estereótipos sobre a cegueira. A atitude de Nunez, contudo, altera-se no decurso da sua estadia no país dos cegos, acabando o protagonista por descobrir a impossibilidade de integrar-se naquela sociedade “desviante”.

Como já antes sublinhámos, Nunez é, antes de atingir o país de cegos, um indivíduo inteligente e culto, metonímia do homem civilizado. Quando chega àquela terra, começa a demonstrar sinais de arrogância, que culminam na sua vontade de conquista, convertendo-o numa espécie de colonizador que não hesita em considerar a sua cultura superior à dos cegos. O povo cego representa, aos olhos do protagonista, o primitivo e o incivilizado. Nas palavras do narrador, “he [Nunez] was sure that this was the Country of the Blind of which the legend told. Conviction had sprung upon him, and a sense of great and rather enviable adventure” (ibidem: 329).

Numa sociedade que considera primitiva, Nunez não hesita, pois, em afirmar a sua superioridade civilizacional. O narrador refere que “very civilly he gave them greeting. He talked to them and used his eyes” (ibidem: 329), comentário que pressagia já a complicação posterior do enredo. Por enquanto, o protagonista manifesta inabalável confiança em si próprio, por se encontrar na posse da vantagem que, para ele, representa a sua visão. Contudo, quando tenta explicar aos habitantes

em que consiste a visão, sente-se desolado por não conseguir fazer-se entender: “an inkling of the situation came to him, and he lay quiet” (ibidem: 331).

Uma vez que Nunez é um aventureiro destemido, recusa desistir em face dos obstáculos, revolta-se contra a incompreensão e reconquista a sua autoconfiança, afirmando: “Got no senses yet! They little know they’ve been insulting their heaven-sent king and master. I see I must bring them to reason. Let me think – let me think” (ibidem: 333). Ironicamente, como se virá a descobrir, o protagonista não consegue tornar-se rei nesta terra de cegos, mas, inversamente, torna-se um cidadão daquela comunidade, “while the world beyond the mountains became more and more remote and unreal” (ibidem: 340).

Com efeito, não só o protagonista, mas também os próprios leitores, saem derrotados deste confronto. Uma vez que Nunez representa a visão da sociedade civilizada que identificamos como nossa, também o conhecimento dogmático dos leitores é perturbado pela descoberta de que ver é, para os cegos nativos, uma faculdade anormal. Porque com ele partilhamos os preconceitos do homem dito civilizado, como Nunez somos, muitas vezes, arrogantes em face daqueles que supomos terem menos poder ou conhecimento.

Assim, o último ato de revolta do protagonista – a fuga do país dos cegos – representa, em grande medida, uma libertação individual, uma vez que a mundivisão de Nunez é inconciliável com os valores da comunidade, ao contrário da protagonista de Saramago que leva a cabo uma libertação social. Embora seja uma personagem de contornos obviamente ficcionais, Nunez é investido de um caráter fortemente humanizado e, por isso, verosímil. Ele personifica a atávica arrogância da civilização, configurando, talvez, o único elemento inteiramente realista da narrativa de Wells.

Diferentes dos cegos “reais”, os cegos imaginados por Wells definem-se pela sua força e pela impositividade das suas leis sociais. Aparentemente, trata-se de um povo simples e alegre, que vive sem qualquer preocupação. Informa o narrador:

They led a simple, laborious life, these people, with all the elements of virtue and happiness, as these things can be understood by men. They toiled, but not oppressively; they had food and clothing sufficient for their needs; they had days and seasons of rest; they made much of music and singing, and there was love among them, and little children. (ibidem: 334)

Esta passagem revela os fundamentos da comunidade utópica construída por este

povo, cuja coesão se funda em regras coercivas, aplicadas a todos os seus habitantes, numa espécie de terrorismo homogeneizante. Por isso, recusam entender o que Nunez explica sobre a visão, insistem obstinadamente nas suas convicções sobre o mundo e tratam o protagonista como uma espécie de bárbaro.

Em Saramago, como já foi observado, as personagens não têm nomes e o autor opta, em alternativa, por recorrer a características distintivas para individualizar cada uma delas. Wells, no entanto, procede inversamente, atribuindo nomes distintos às suas personagens, embora, na realidade, elas revelem possuir personalidades quase idênticas. Por nelas não se encontrar a diversidade de carácter que seria previsível e que assiste ao humano, estas personagens secundárias parecem assumir contornos quase irrealistas. Não admira, portanto, que os cegos surjam representados, no conto de Wells, quase sempre integrados em grupos, assim se diluindo a sua diferença individual. Muitas vezes, o narrador menciona os habitantes através de fórmulas indefinidas de sentido grupal – como “a number of”, “they”, “a crowd of” – que são indicativas de um coletivismo utópico.

Wells tenta, assim, mostrar-nos uma sociedade concentrada no microcosmos de um pequeno vale e limitada, tanto em termos de confinamento geográfico, como de mentalidade e valores. Conseguindo superar o modelo do passado, os cegos instalam um novo sistema social, depois de terem sido atacados pela cegueira:

they forgot many things; they devised many things. Their tradition of the greater world they came from became mythical in colour and uncertain. In all things save sight they were strong and able; and presently the chance of birth and heredity sent one who had an original mind and who could talk and persuade among them, and then afterwards another. (ibidem: 324)

As personagens de Saramago, pelo contrário, não conseguem esquecer-se do seu passado – designadamente das regras e do seu estilo de vida antes da cegueira –, impondo-o ainda no presente, o que resulta em conflitos e em violência generalizada.

Ora, o que Wells pretende ilustrar através dos cidadãos como os do país dos cegos é exatamente uma antiutopia. Embora aparentemente revelem características utópicas, os cidadãos cegos de Wells apresentam, na verdade, traços distópicos. Ao recusar aceitar a diferença de Nunez, ao convencê-lo de que não existe um mundo como o que ele descreve, para além do seu próprio, e ao decidir extrair os olhos do

protagonista para o transformar num cidadão cego, este povo degrada a utopia fantástica em distopia:

They regarded his rebellion as but one more proof of his general idiocy and inferiority; and after they had whipped him they appointed him to do the simplest and heaviest work they had for anyone to do, and he, seeing no other way of living, did submissively what he was told. He was ill for some days, and they nursed him kindly. That refined his submission. But they insisted on his lying in the dark, and that was a great misery. And blind philosophers came and talked to him of the wicked levity of his mind, and reproved him so impressively for his doubts about the lid of rock that covered their cosmic casserole that he almost doubted whether indeed he was not the victim of hallucination in not seeing it overhead. (ibidem: 340)

O primeiro parágrafo da passagem acima transcrita evoca o *Brave New World*, de Aldous Huxley. Apesar de não se integrar claramente numa classe social específica no país dos cegos, a chegada de Nunez impõe, de facto, uma hierarquia em termos culturais. Isto é, o protagonista não partilha os mesmos valores e o mesmo grau de conhecimento do povo cego, o que redundará num conflito entre as duas partes e explica o destino reservado a Nunez nesta sociedade. Com efeito, ele é transformado numa espécie de escravo, como os Delta e os Ípsilon na distopia de Huxley, considerados de inteligência inferior e, portanto, remetidos para a classe mais baixa.

O segundo parágrafo, por seu turno, evoca a lavagem cerebral a que é submetido o protagonista em *1984*, de George Orwell. A situação de Nunez é paralela à de Winston Smith, depois de ter sido descoberto o seu “crime de pensamento”. Assim como acontece com o povo cego de Wells, o governo do Grande Irmão aplica uma pena a Winston e implanta a ideologia do estado na mente do protagonista. No caso de «The Country of the Blind», o povo cego representa também um regime distópico totalitário que não tolera outro pensamento e outros valores.

A esta luz se deve interpretar o facto de as personagens secundárias serem, no conto, apresentadas quase sempre inseridas num coletivo: numa distopia, a expressão individual não é permitida, já que pode ameaçar a norma ideológica e fazer perigar a concentração do poder. Neste caso, o poder que os cegos pretendem consolidar é sua crença inabalável de que a sua realidade é a única.

No fim de contas, o autor apresenta, sob uma luz irónica, ambas as visões, tanto a de Nunez, como a do povo cego. A personagem principal e as personagens

secundárias corporizam duas visões distintas, mas nenhuma delas é apresentada como sendo absolutamente correta. O julgamento final compete aos leitores. «The Country of the Blind» constitui, no fim de contas, uma parábola que pretende ilustrar a necessidade de uma visão vigilantemente crítica sobre o real, de modo a evitar o pensamento dogmático e totalitário ou a ditadura da convenção.

Parece, pois, lícito concluir que Saramago aprofunda, em *Ensaio sobre a cegueira*, as estratégias de inscrição realista da intriga: tempo linear, espaço verosímil, narrador interventivo e personagens sociologicamente enquadradas. Estes processos são inseparáveis da intenção pedagógica e do alcance social do romance, visto que o autor reconstitui um mundo ficcional verosímil recortado da realidade do leitor, com vista a criticar a desumanização da sociedade contemporânea em que se inscreve o próprio leitor.

Wells, pelo contrário, numa narrativa ludicamente alegórica, delineia uma paisagem fantástica, recorrendo ao tempo psicológico, ao espaço de contornos irreais, a um narrador neutro e a personagens planas e psiquicamente homogêneas. A dimensão insólita ou fantástica do enredo justifica a exploração do efeito de terror suscitado pelo conflito entre o protagonista e as outras personagens, sem se alargar a uma esfera social mais ampla. Apresentando-o como relato de uma aventura individual, Wells restringe o seu alcance e o seu impacto.

3.3. Narrador

A perspectiva narrativa representa um dispositivo fundamental na instituição do regime de verosimilhança no texto narrativo. Enquanto instância de intermediação entre o leitor e o mundo possível do texto, o narrador pode naturalizar, racionalizando-os, os elementos da ficção ou, pelo contrário, insistir na sua estranheza ou estatuto anómalo.

No romance de Saramago, o narrador revela-se acentuadamente interventivo, destacando-se os seus comentários no decurso do relato. Além disso, a sua voz e os valores de que é portador permitem, com frequência, coimplicá-lo, no plano extraliterário, com o autor e o leitor ou, no plano interno do texto, com as personagens. Por outro lado, o narrador de Saramago também desempenha um papel relevante na apresentação apocalíptica da epidemia da cegueira e no retrato da desumanização

subsequente, dele dependendo um mais profundo impacto do relato sobre o leitor.

Ao longo da diegese, são assíduos os comentários do narrador sobre acontecimentos ou comportamentos das personagens, como acontece logo a propósito da manifestação da cegueira no primeiro habitante:

Como toda a gente provavelmente o fez, jogara algumas vezes consigo mesmo, na adolescência, ao jogo do E se eu fosse cego, e chegara à conclusão, ao cabo de cinco minutos com os olhos fechados, de que a cegueira, sem dúvida alguma uma terrível desgraça, poderia, ainda assim, ser relativamente suportável se a vítima de tal infelicidade tivesse conservado uma lembrança suficiente, não só das cores, mas também das formas e dos planos, das superfícies e dos contornos, supondo, claro está, que a dita cegueira não fosse de nascença. Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis. (Saramago, 2016: 21)

O narrador comunica com o leitor, recorrendo a formas verbais na terceira pessoa do singular e na segunda pessoa do plural, partilhando com ele a estranheza causada pela cegueira súbita. Trata-se de uma cegueira fora de comum, de causa enigmática e que, devido ao seu poder invisível, pode gerar pânico social. O narrador reduz, neste caso, a distância entre ele e os leitores, o que lhes permite aceder à compreensão das implicações da catástrofe social iminente e, ao mesmo tempo, estimula a reflexão do leitor sobre as consequências futuras da epidemia. O narrador não parece preocupar-se com a velocidade do relato nem ter pressa em apresentar todos os acontecimentos, concedendo ao leitor um tempo de reflexão e dando-lhe oportunidade de desenvolver uma transposição identificativa para a sua própria realidade. Vale a pena, a este propósito, transcrever um outro exemplo:

No fim das contas, estas ou as outras, não é assim tão grande a diferença entre ajudar um cego para depois o roubar e cuidar de uma velhice caduca e tatibitate com o olho posto na herança. Foi só quando já estava perto da casa do cego que a ideia se lhe apresentou com toda a naturalidade, exatamente, assim se pode dizer, como se tivesse decidido comprar um bilhete de lotaria só por ter visto o cauteleiro, não teve nenhum palpite comprou a ver o que dali saía,

conformado de antemão como o que agiu segundo um reflexo condicionado da sua personalidade. (ibidem: 31)

O narrador comenta, com tom irónico, o roubo do carro, aludindo à falsa simpatia frequente no mundo real. Dissolve-se, neste caso, a linha divisória entre a ficção e a realidade, sugerindo ao leitor que os mesmos problemas sociais são frequentes no mundo real. Deste tipo de interlocução entre narrador e leitores encontramos múltiplos vestígios no discurso do romance:

Perante a morte, o que se espera da natureza é que percam os rancores a força e o veneno, é certo que se diz que o ódio velho não cansa, e disso não faltam provas na literatura e na vida, mas isto aqui, no fundo, a bem dizer, não era ódio, e de velho nada, pois que vale o roubo de um automóvel ao lado do morto que o tinha roubado, e menos ainda no mísero estado em que se encontra, que não são precisos olhos para saber que esta cara não tem nariz nem boca. (ibidem: 86)

Nesta passagem, a interpelação comunicante do leitor torna-se muito mais clara, referindo o narrador explicitamente que o mesmo acontece “na literatura e na vida”. O maior investimento realista de Saramago justifica-se pelo facto de, através dessa retórica narrativa da verosimilhança, se pretender que os leitores consigam mais eficazmente partilhar do horror da cegueira, mesmo se ela é uma doença “fantástica”. Para além disso, no que diz respeito à perspectiva que adota, o narrador desempenha, sem sombra de dúvida, um papel essencial na explicitação da metáfora de cegueira, como se verifica na seguinte passagem:

A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos mais renegado, é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projeto confuso. Com o andar dos tempos, mais as atividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. Acresce a isto, que é geral, a circunstância particular de que, em espíritos simples, o remorso causado por um mal feito se confunde frequentemente com medos ancestrais de todo o tipo, donde resulta que o castigo do prevaricador acaba por ser, sem pau nem pedra, duas vezes o merecido. Não será possível,

portanto, neste caso, deslindar que parte dos medos e que parte da consciência afligida começaram a apoquentar o ladrão assim que pôs o carro em marcha. Sem dúvida nunca poderia ser tranquilizador sentado no lugar de alguém que segurava com as mãos este mesmo volante no momento em que cegou, que olhou através deste para-brisas e de repente ficou sem ver, não é preciso ser-se dotado de muita imaginação para que tais pensamentos façam acordar a imunda e rastejante besta do pavor, aí está ela já a levantar a cabeça. Mas era também o remorso, expressão agravada duma consciência, como antes foi dito, ou, se quisermos descrevê-lo em termos sugestivos, uma consciência com dentes para morder, que estava a pôr-lhe diante dos olhos a imagem desamparada do cego quando fechava a porta, Não é preciso, não é preciso, dissera o coitado, e daí para o futuro não seria capaz de dar um passo sem ajuda. (ibidem: 32)

Neste extenso fragmento, o narrador esclarece, de certo modo, a causa da cegueira – a degeneração da consciência moral, em virtude da qual se consegue imaginar o apocalipse futuro. É esta anulação da consciência moral dos indivíduos que faz o ladrão sentir-se ameaçado. Dado que o medo também pode cegar, o castigo moral surgirá sob a forma de cegueira. Trata-se, como é evidente, de uma metáfora que o narrador, em estreita cumplicidade com o autor, irá desenvolver.

Sem prejuízo do inegável estatuto ficcional do narrador, não é incomum que neles se projete a sombra do próprio autor, o que aliás é frequente na ficção de Saramago e, em particular, em *Ensaio sobre a cegueira*¹. A passagem antes transcrita demonstra exemplarmente esta implicação mútua de autor e narrador. A multiplicação de comentários ao longo da diegese revela um narrador “falador” e interventivo que gosta de apresentar a sua opinião enquanto relata os acontecimentos ficcionais. Não é raro que o seu discurso comentativo interrompa a narrativa das ações ou a transcrição dos pensamentos das personagens, mesmo quando o objeto do relato é figurante com escassa relevância na diegese, como acontece nos passos seguintes:

¹ Cf. com as seguintes palavras de Saramago: “Continuo a pensar que o narrador não existe, quem existe é o autor, que tem uma história na cabeça e a quer passar ao papel. E como isto para mim é quase uma regra de ouro, estou presente, admito que às vezes até de mais, no que escrevo. Não para falar de mim, mas para dar as minhas opiniões, as minhas ‘sentenças’”. (Saramago, 2003, p. 96)

A mãe não vinha com ele, não tivera a astúcia da mulher do médico, declarar que estava cega sem o estar, é uma criatura simples, incapaz de mentir, mesmo para seu bem. (ibidem: 52)

A ferida estava, toda ela, em contacto com a terra, e ele pensou, Pode infectar-se, era um pensamento estúpido, não se lembrou de que a vinha arrastando assim desde a camarata, Bom, não tem importância, eles vão tratar-me antes que ela se infete, pensou depois, para tranquilizar-se, e pôs-se de lado para melhor alcançar a corda. (ibidem: 79-80)

Há muita horas que mocinho não pergunta pela mãe, mas decerto voltará a sentir-lhe a falta depois de ter comido, quando o corpo se encontrar liberto das brutidões egoístas que resultam da simples, porém imperiosa, necessidade de manter-se. (ibidem: 87)

Convencionalmente, o enunciado romanesco reproduz os discursos de personagens e narrador, sendo eles que nos permitem aceder aos seus pensamentos. As personagens representam-se a si próprias e às outras personagens, enquanto que o narrador pode revelar tanto os seus próprios pensamentos, como o das personagens. Exemplifiquemos através do seguinte excerto:

Na cama ao lado, a que se encostava à parede, o rapazinho dormia também, Fez como eu, pensou a mulher do médico, deu-lhe o lugar mais protegido, bem fracas muralhas seríamos, só uma pedra no meio do caminho, sem outra esperança que a de tropeçar nela o inimigo, inimigo, que inimigo, aqui ninguém nos virá atacar, podíamos ter roubado e assassinado lá fora que não nos viriam prender, nunca aquele que roubou o carro esteve tão seguro da sua liberdade, tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando. (ibidem: 65-66)

Embora o discurso do narrador reproduza, neste passo, os pensamentos íntimos da mulher do médico, persiste intencionalmente uma certa ambiguidade, no que diz respeito a quem realmente enuncia estas palavras. Na realidade, esta passagem tanto pode ser lida como a transcrição do pensamento da mulher do médico

intermediado pelo discurso do narrador, como entendido como comentário do próprio narrador dirigido aos seus leitores. Dir-se-ia que pertencem ao narrador as seguintes interrogações implícitas: “Nós ainda vemos, mas até quando? ”; "numa sociedade tão complexa como a nossa, se ainda vemos, até que ponto deixámos já de ser humanos e nos tornámos cegos?".

Saramago problematiza, deste modo, a essência da vida contemporânea, exortando-nos também a acordar e agir para prevenir esse movimento imparável de desumanização. Para além de manter estreita solidariedade como o autor, o narrador saramaguiano manifesta-se ainda cúmplice dos seus leitores:

No caso em exame parece ter tido uma influência decisiva a ação pedagógica da cega do fundo da camarata, aquela que está casada com o oftalmologista, tanto ela se tem cansado a dizer-nos, Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras, no fundo simples e elementares. (ibidem: 117)

De modo explícito, o narrador dirige-se aos leitores, quando lembra “tanto ela se tem cansado a dizer-nos”, irmanando-se, desta forma, com eles num mesmo ato de comunicação. Saramago tenta, assim, fazer compartilhar os leitores no mundo ficcional do seu romance, abolindo, uma vez mais, a fratura entre a ficção e a realidade.

Como antes se defendeu, no romance *Ensaio sobre a cegueira*, os elementos realistas adquirem preponderância relativamente aos fantásticos. Esses elementos realistas, expressos nas descrições do espaço, na caracterização de personagens ou no discurso do narrador, visam diminuir a distância entre a ficção e a realidade, contribuindo para a verosimilhança do horror. Embora o fenómeno da cegueira assuma contornos de epidemia fantástica, é através dele que se acorda a consciência dos leitores, instigando-os a equacionar, com urgência, os problemas sociais reais tematizados no romance. Mais verosímeis e aparentemente “menos imaginários”, os espaços, as personagens e o narrador permitem converter um terror hipotético num cenário credível. O mundo imaginado por Saramago é também o nosso.

Comparado com o narrador de Saramago, o de Wells revela-se mais discreto, adotando um posicionamento tendencialmente neutro em relação à matéria diegética.

Ao longo do conto, ele é um observador externo à história, geralmente onisciente e pouco interventivo, no que diz respeito à sua função de comentador. Concordamos com Çalik quando afirma que “the narrators’ attitudes towards the characters and events should be discussed individually, otherwise we might fall short of our intentions, since the effect of their perspectives on the stories is too strong to be ignored” (Çalik, 2010: 34-5). Não podemos, portanto, descurar a sua importância na criação de um ambiente fantástico ao longo da narrativa, destacando-se, neste âmbito, as seguintes passagens:

I figure this dim-eyed young mountaineer, sunburnt, gaunt, and anxious, hat-brim clutched feverishly, a man all unused to the ways of the lower world, telling this story to some keen-eyed, attentive priest before the great convulsion; I can picture him presently seeking to return with pious and infallible remedies against that trouble, and the infinite dismay with which he must have faced the tumbled vastness where the gorge had once come out. But the rest of his story of mischances is lost to me, save that I know of his evil death after several years. Poor stray from that remoteness! (Wells, 2007: 323)

Already it was dim with haze and shadow, though the mountain summits around him were things of light and fire. The mountain summits around him were things of light and fire and the little details of the rocks near at hand were drenched with subtle beauty. (ibidem: 346)

A omnisciência do narrador fica comprometida, quando ele admite que “but the rest of his story of mischance is lost to me...”, o que revela uma lacuna no conhecimento que detém sobre o resto da história. Embora assuma um estatuto heterodiegético, o narrador não deixa de exprimir com frequência a sua emoção, o que conduz a uma forte suspeita de contaminação subjetiva do relato. Essa subjetividade torna-se, desde logo, evidente no uso abundante do adjetivo, muitas vezes ao serviço de uma visão poética da realidade. Na passagem acima transcrita, confirma-se que o narrador de Wells manifesta, não raras vezes, uma subjetividade de tipo lírico, como se pode deduzir do retrato do homem que procurava uma cura para a estranha doença que assolava o país dos cegos. A frequência de adjetivos é reveladora, destacando-se “dim-eyed”, “sunburnt”, “gaunt”, “anxious”; por seu turno, o padre é retratado como “keen-eyed” e “attentive”, e o remédio considerado “pious” e “infallible”. A poetização do discurso do narrador revela-se também na utilização de estruturas sintáticas simétricas

e de paralelismos estruturais (“I figure...”, “I can picture...”).

O ponto culminante dessa visão lírica é atingido no momento em que Nunez evoca o mundo externo, no dia anterior à cirurgia que iria privá-lo da visão considerada, no vale dos cegos, como doença. A emoção do narrador alastra ao seu discurso e converte este passo numa espécie de fragmento lírico intercalado na narrativa. Retirando a passagem do seu macrocontexto narrativo, ela poderia considerar-se um verdadeiro poema, cujo título bem podia ser “Liberdade”:

He thought of that great free world he was parted from, the world that was his own, and he had a vision of those further slopes, distance beyond distance, with Bogota, a place of multitudinous stirring beauty, a glory by day, a luminous mystery by night, a place of palaces and fountains and statues and white houses, lying beautifully in the middle distance. He thought how for a day or so one might come down through passes, drawing ever nearer and nearer to its busy streets and ways. He thought of the river journey, day by day, from great Bogota to the still vaster world beyond, through towns and villages, forest and desert places, the rushing river day by day, until its banks receded and the big steamers came splashing by, and one had reached the sea – the limitless sea, with its thousand islands, its thousands of islands, and its ships seen dimly far away in their incessant journeyings round and about that greater world. And there, unpent by mountains, one saw the sky – the sky, not such a disc as one saw it here, but an arch of immeasurable blue, a deep of deeps in which the circling stars were floating... (ibidem: 345)

Ora, este narrador-poeta revela-nos a capital importância da faculdade da visão que permite a Nunez admirar a beleza do mundo. Através desta efusão lírica do narrador, torna-se possível ao leitor compartilhar da sua emoção em face da perda iminente da visão por parte do protagonista, numa exortação implícita à sua libertação da sinistra comunidade dos cegos. É exatamente esta ideia de libertação que precipita a fuga do protagonista do vale dos cegos, mesmo com risco da própria vida.

Assumindo com frequência a neutralidade de um observador, nem por isso este narrador deixa de exprimir empaticamente os sentimentos das personagens no conto. Oscilando entre o olhar objetivo e a implicação emotiva, não deixa de dirigir comentários irônicos às personagens do conto: “Four days passed, and the fifth found the King of the Blind still incognito, as a clumsy and useless stranger among his subjects” (ibidem: 334). Ao ironizar sobre o povo cego, ele explica: “He expected dire punishments, but these blind people were capable of toleration” (ibidem: 340).

Depois da apresentação do protagonista, o narrador começa por descrever as paisagens, o espaço e a população cega através dos olhos de Nunez. A focalização do protagonista parece consentânea com um romance de aventuras. A partir da visão de Nunez, temos acesso a um mundo fora do mundo, que inclui paisagens fantásticas, espaços insólitos e um povo estranho, em sintonia com o retrato do protagonista como um “rei num mundo de cegos”.

É, com efeito, tentador estabelecer um paralelo entre a circunstância deste aventureiro e o contexto histórico da colonização ocidental ou dos Descobrimentos, em que os conquistadores/colonizadores pretendiam dominar e civilizar territórios ignotos e selvagens. No conto de Wells, o autor critica, por intermédio da ironia do narrador que afirma que o rei de cegos se encontrava incógnito, a arrogância imperialista patente quando Nunez chega à conclusão de que não é possível converter a comunidade dos cegos no seu próprio reino. Observa o narrador: “He began to realize that you cannot even fight happily with creatures who stand upon a different mental basis to yourself” (ibidem: 337).

Curiosamente, embora represente o pensamento de Nunez, este discurso pode interpretar-se também como um comentário oblíquo do narrador dirigido aos leitores que partilham dessa mesma arrogância do protagonista. Trata-se, pois, de uma dupla ironia relativamente à tentação imperialista e totalitária, uma vez que se ataca, ao mesmo tempo, a ambição imperialista de Nunez, que pensara em conquistar o país dos cegos, assim como a ideologia dominante nessa mesma comunidade, responsável pela paralisação do povo em face de novos conhecimentos, impedindo-o de usar a imaginação.

Mesmo comprometendo a sua neutralidade, os cegos não escapam também à ironia do narrador. Relativamente à revolta de Nunez, eles demonstram a sua intransigência e incompreensão, deixando-o enfrentar fome e frio enquanto não admitisse ser uma criatura inferior. Após a sua derrota, tentam ainda retirar-lhe os olhos. Por isso, quando o narrador refere que o povo dos cegos revela capacidade de tolerância, o choque do leitor é inevitável, visto que, na sua tentativa de converter Nunez, os cegos exercem um ato de extrema violência.

Aparentemente mais descomprometido com a história que relata, o narrador de Wells não deixa de, ocasionalmente, adotar um tom irónico e crítico, ainda que os seus objetivos sejam muito distintos dos do narrador saramaguiano. Se Saramago visa criticar toda a sociedade, pela exploração de uma gramática narrativa realista, Wells

pretende despertar a consciência individual, através de ingredientes fantásticos de cuja eficácia retira rendimento demonstrativo. A focalização variável do narrador de «The Country of the Blind» garante-lhe uma ampla liberdade imaginativa, permitindo-lhe descrever o tempo, o espaço e as personagens sob uma ótica fantástica.

3.4. Tempo

O tempo do discurso desempenha também um papel relevante no tratamento ficcional dos elementos realistas ou fantásticos da intriga. Com efeito, ele pode reconstituir a cronologia real ou aproximar-se de uma temporalidade fantástica. O tempo linear permite a apresentação progressiva e ordenada dos factos diegéticos, não exigindo, portanto, do leitor a recomposição mental da sua ordem original.

No entanto, como se sabe, o relato também pode desorganizar as sequências narrativas, permitindo, por exemplo, que o narrador se ocupe de um acontecimento, enquanto outra sequência se encontra em curso. Sempre que o tempo é reconfigurado segundo um critério de ordem subjetiva ou psicológico, o leitor é chamado a reorganizar as sequências, esclarecendo causas e consequências.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o tempo narrativo apresenta-se tendencialmente linear, isto é, o narrador conta a história com observância das regras da cronologia, recorrendo-se à modalidade mais simples de organização temporal na ficção literária. Embora não seja expressamente identificada nenhuma data, graças à reta contínua da narrativa conseguimos perceber facilmente que a cegueira surge no início do romance; posteriormente, a epidemia alastra e o governo inicia o isolamento dos contagiados para prevenir novos contágios, confinando-os a um manicómio isolado, onde tem lugar o processo de brutal desumanização dos cegos. Porque mimetiza o curso temporal no mundo empírico, o tempo linear que predomina no romance contribui para um inegável efeito de verosimilhança. Por outro lado, em *Ensaio sobre a cegueira*, podemos também detetar uma projeção identificativa de tempo ficcional e tempo real, conseguida através de comentários do narrador, como se ilustra na passagem seguinte:

Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda

poderia ter prevalecido, referimo-nos o oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse, quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa e feito vir ao de cima o que de luminoso e nobre sempre será possível encontrar mesmo nas almas mais perdidas. Plebeiramente concluindo, como não se cansa de ensinar-nos o provérbio antigo, o cego, julgando que se benzia, partiu o nariz. (Saramago, 2016: 32)

Ao comentar a oferta da companhia do ladrão do carro, o narrador tenta ligar um acontecimento que diz respeito ao plano do tempo ficcional com um resultado que poderia ocorrer no plano do tempo real. O tempo do romance apresenta-se, assim, mais realista, gerando uma ressonância entre os acontecimentos narrativos e o tempo do leitor.

Como acontece no romance de Saramago, a temporalidade é, no conto de Wells, indeterminada. Com efeito, não conseguimos apontar nenhuma indicação cronológica precisa ao longo do conto. Mas é inegável que, no texto de Wells, o tempo se articula mais visivelmente com a dimensão fantástica do relato.

O autor inicia a narrativa com um parágrafo onde descreve a localização do país dos cegos, situando-o “three hundred miles and more from Chimborazo, one hundred from the snows of Cotopaxi”(Wells, 2007: 322), o que pode considerar-se como uma variante da fórmula convencional que abre os contos tradicionais: “era uma vez...”. Neste sentido, embora o autor não inicie o relato com uma indicação cronológica objetiva, conseguimos, quase intuitivamente, associá-lo a um tempo tão longínquo com o próprio lugar que serve de cenário à intriga.

No entanto, ao longo da narrativa, o narrador antecipa, intencional e repetidamente, a revelação de algumas consequências. Um exemplo encontra-se na passagem em que o narrador manifesta o desejo de pôr termo ao relato do que tinha sucedido no país dos cegos e passar à apresentação do protagonista.

There came a time when a child was born who was fifteen generations from that ancestor who went out of the valley with a bar of silver to seek God’s aid, and who never returned. Thereabouts it chanced that a man came into this community from the outer world. And this is the story of that man. (ibidem: 324)

Obviamente, a expressão “that man” prepara o surgimento do protagonista, Nunez.

Neste sentido, o narrador antecipa o tempo narrativo, subordinando-o à ordem memorial da sua própria evocação, numa nítida exploração da sua dimensão psicológica. Outro exemplo de recurso ao tempo psicológico situa-se pouco depois, enquanto o narrador procede à apresentação do protagonista:

He climbed here and he climbed there, and then came the attempt on Parascotopetl, the Matterhorn of the Andes, in which he was lost to the outer world. The story of the accident has been written a dozen times. (ibidem: 325)

Ora, a antecipação da queda de Nunez no país dos cegos, durante a viagem, e das suas consequências posteriores é precisamente um sintoma da perturbação fantástica do tempo linear. Wells recorre também à expressão do tempo psicológico, incorporando-a na linha do tempo cronológico. A antecipação temporal pode ser entendida como uma espécie de tentativa de sedução dos seus leitores pela narrativa. O narrador tenta, assim, captar o interesse do leitor relativamente aos acontecimentos subsequentes, revelando parcialmente o destino de Nunez, antes de iniciar na narrativa principal a sua apresentação. Distinguindo-se do tempo estritamente cronológico, o tempo psicológico sugere aos leitores uma atmosfera fantástica, aproximando o conto de uma parábola inscrita numa outra dimensão da realidade, fora do seu tempo e do seu espaço.

As antecipações narrativas permitem ainda, no conto de Wells, atenuar o efeito de surpresa e a revelação do conflito que opõe as duas culturas. De facto, através dessas revelações antecipadas, o leitor é convidado a conjecturar sobre a trajetória do protagonista e mesmo sobre o desfecho da narrativa. Embora não consigamos furtar-nos à surpresa que resulta do conflito entre dois mundos e duas culturas diferentes, o nosso medo e estranheza encontram-se já atenuados quando somos chamados a testemunhá-lo.

Em Saramago, isso não acontece. A linearidade cronológica não nos permite adivinhar os desenvolvimentos futuros da intriga. Por isso, em *Ensaio sobre a cegueira*, é maximizado o impacto conseguido pela exposição do horror. No conto de Wells, resta ainda espaço para que os leitores possam respirar.

3.5. Outras estratégias realistas

No romance de Saramago, recorreu-se ainda a outras estratégias realistas para persuadir os leitores da plausibilidade da epidemia. São frequentes os excursos explicativos que visam credibilizar as hipóteses lançadas pela ficção. É o que se pode observar nos excertos seguintes:

O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, blocagem dos travões, falha do circuito elétrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso. (Saramago, 2016: 17)

Nestes últimos dias tinha sentido alguma diferença na vista, Não, senhor doutor, Há, ou houve, algum caso de cegueira na sua família, Nos parentes que conheci ou de quem ouvi falar, nenhum, Sofre de diabetes, Não, senhor doutor, De sífilis, Não, senhor doutor, De hipertensão arterial ou intracraniana, Da intracraniana não sei, do mais sei que não sofro, lá na empresa fazem-nos inspeções, Deu alguma pancada violenta na cabeça, hoje ou ontem, Não, senhor doutor, [...] Não encontrou nada na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino, nada na mácula lútea, nada no nervo ótico, nada em parte alguma. (ibidem: 28)

A gíria técnica, que inclui termos como “acelerador solto”, “alavanca da caixa de velocidades”, “sistema hidráulico”, “blocagem dos travões” ou “circuito elétrico”, ajuda a consolidar a composição verosímil do espaço, enquanto que o vocabulário médico (“diabetes”, “sífilis”, “hipertensão arterial”, “intracraniana”, “córnea”, “esclerótica”, “íris”, “retina”, “cristalino”, “mácula lútea”, “nervo ótico”) documenta o fracasso da explicação científica em face da enigmática doença. Assim, intensifica-se a curiosidade do leitor, empenhado em descobrir a causa da epidemia, contribuindo para a expectativa narrativa.

Em vez de recorrer a gíria médico-científica, como acontece no romance de Saramago, Wells escolheu expressões mais correntes. A lógica do fantástico deteta-se, em Wells, tanto no relato da génese da doença, como na interpretação pseudo-

científica que o médico cego faculta sobre a visão do Nunez:

A strange disease had come upon them, and had made all the children born to them there – and indeed, several older children also – blind. It was to seek some charm or antidote against this plague of blindness that he had with fatigue and danger and difficulty returned down the gorge. In those days, in such cases, men did not think of germs and infections but of sins; and it seemed to him that the reason of this affliction must lie in the negligence of these priestless immigrants to set up a shrine so soon as they entered the valley. (Wells, 2007: 323)

‘His brain is affected,’ said the blind doctor.

[...]

‘*This*,’ said the doctor, answering his own question. ‘Those queer things that are called the eyes, and which exist to make an agreeable soft depression in the face, are diseased, in the case of Bogota, in such a way as to affect his brain. They are greatly distended, he has eyelashes, and his eyelids move, and consequently his brain is in a state of constant irritation and distraction.’

[...]

‘And I think I may say with reasonable certainty that, in order to cure him completely, all that we need do is a simple and easy surgical operation – namely, to remove these irritant bodies.’ (ibidem: 342- 343)

Por isso, esta análise “científica” do médico cego não nos convence, mas, pelo contrário, leva-nos a considerá-la como uma explicação infundada e irrealista. Por outras palavras, enquanto Wells circunscreve a doença à esfera do fantástico, sem qualquer tentativa de esclarecimento racional da sua etiologia, em Saramago são sugeridas hipóteses de explicação à luz do conhecimento científico. Assim se compreende que o escritor inglês manifeste uma suspeição irónica em relação ao poder religioso e à ciência que não é mais do que uma outra forma de ideologia alimentada pelo poder dominante. Neste sentido, «The Country of the Blind» deve, mais rigorosamente, ser lida como uma antiutopia: a perfeição utópica parece não resolver todos os problemas sociais; pelo contrário, quando ela é excessiva, pode tornar o homem doente, como acontece no país dos cegos.

4. Amor em tempo de distopia

Ainda que, em aparência, se possa aproximar de uma construção utópica, onde parece predominar a ordem e a harmonia, a sociedade distópica assume, normalmente, contornos sombrios e sinistros. Como já antes foi referido, a distopia clássica visa contestar frontalmente um modelo social e, ao recorrerem a ela, os autores distópicos, sobretudo no século XX, pretendem advertir os seus leitores de que sociedade atual pode transformar-se num apocalipse sem salvação. Trata-se, pois, de retratar o horror absoluto.

Não admira, portanto, que, nos romances distópicos, como *1984*, *Brave New World* e *We*, as relações amorosas entre os protagonistas, embora, em princípio, pudessem oferecer uma via de salvação, acabem por ser minadas pelo totalitarismo e derrotadas pelo regime terrorista em funcionamento nestas sociedades. Também no caso das narrativas de Saramago e Wells se encontram presentes enredos amorosos, ainda que esta linha de força temática se revele mais frequente no autor português. Em *Ensaio sobre a cegueira*, surgem inscritos na intriga os amores entre a mulher do médico e o médico, entre o primeiro cego e a sua mulher e entre a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta, enquanto que o conto de Wells se centra exclusivamente na relação de Nunez com Medina-Saroté.

Ora, uma análise da representação do amor na ficção literária não pode deixar de valorizar a sua vertente erótica. A este propósito, vale a pena relembrar algumas das reflexões apresentadas pelo escritor mexicano Octavio Paz, no seu ensaio intitulado *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*, uma vez que elas nos ajudam a delinear uma teoria do erotismo literário, inegavelmente pertinente para a análise desta dimensão nas obras de Saramago e Wells. Segundo Paz,

[...] aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito. A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. (Paz, 1994: 11)

A aproximação do mundo ficcional do texto ao nosso mundo real faz-se também pela estimulação dos sentidos dos leitores. Ainda que reconheçamos o estatuto ficcional de um texto literário, nem por isso os nossos sentidos são cancelados no processo de leitura. Quando lemos a descrição de um cenário terrífico, que nos afeta intelectualmente, a nossa reação é também sensorial, o que explica que podemos chegar a sentir frio, ansiedade ou preocupação. A verosimilhança do cenário ficcionalmente representado estimula a sua sobreposição com a realidade.

Não admira, por isso, que haja leitores que, uma vez concluída a leitura de um romance, se sintam profundamente afetados por ela, incapazes de abandonar um mundo ficcional que se tornou para eles tão real, porque tão verosímil. No decurso da leitura, os sentidos tornam as imagens literárias visíveis, audíveis ou palpáveis. Este facto confirma a importância do erotismo na ficção literária, uma vez que, através dele, a linguagem ativa os sentidos da natureza humana. Refere ainda Octavio Paz:

Antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. [...] Em sua raiz, erotismo é sexo, natureza; por ser uma criação e por suas funções na sociedade, é cultura. Uma das finalidades do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade, pois não há procriação; mas o sexo também ameaça a sociedade”. (ibidem: 16-17)

No romance de Saramago, essa ameaça torna-se manifesta. O cenário erótico mais violento representado no romance é, sem dúvida, aquele em que intervêm os malvados e as mulheres das outras camaratas. Os malvados apoderam-se de todos os alimentos distribuídos pelo governo para os cegos instalados no manicómio, dedicando-se a explorar outros cegos. Depois de usurpar todos os bens dos contaminados, exigem os favores sexuais de mulheres das outras camaratas, precipitando a morte de uma mulher deprimida. O facto de que, como refere Paz, “o sexo também ameaça a sociedade” é tragicamente ilustrado por este cenário de sexo terrorista. Estas personagens, dominadas pela amoralidade do instinto, representam precisamente uma sexualidade puramente animal, sugerindo-se que esta regressão dos malvados se deve à supressão da sua consciência moral. Assim, o autor encena perante o leitor a desumanização do homem seu semelhante, criando, para esse efeito, um cenário de sórdida brutalidade, insinuando a violência a partir do sexo como

instinto puramente animal.

Por outro lado, este cenário sexual convoca a questão da situação social feminina. O autor denuncia neste passo, ainda que lateralmente, a subalternidade da mulher, que surge aqui reduzida a um mero acessório do homem. Mantidas em quarentena no espaço concentracionário do manicómio, as mulheres são mercadorias que, como qualquer moeda de troca, servem para obter comida. A objetificação da mulher traduz a sua total subalternidade em relação ao homem, comprovando que o microcosmos representado no romance é ferozmente patriarcal.

Deste modo, torna-se evidente que a inspiração para este cenário erótico foi extraída da realidade familiar do leitor, até porque o objetivo de Saramago é relembrar-lhe os problemas sociais reais. A tematização do erotismo inscreve-se, no romance saramaguiano, na lógica realista já antes apontada, contribuindo para enraizar a fábula alegórica numa realidade facilmente reconhecível pelo leitor.

Outro cenário erótico presente na narrativa de Saramago merece também uma breve análise. Trata-se do relacionamento sexual entre o médico e a rapariga dos óculos escuros. Depois de lhe ter sido imposta a quarentena, o médico converte-se numa testemunha horrorizada da degradação, do sofrimento e da brutalidade dos cegos confinados àquele espaço claustrofóbico. Mesmo tratando-se de um médico que, previsivelmente, estaria em condições de ajudar os ocupantes da sua camarata, a sua capacidade de intervenção em face da cegueira apocalíptica é muito reduzida. Parece não haver qualquer saída para o teatro de horror que lhe é dado contemplar.

Ao ser exposto a uma realidade tão irremediavelmente trágica, o médico começa a perder a fé e fica deprimido e desesperado. Assim, estimular sexualmente o seu próprio corpo permite-lhe recuperar a ilusão de que é um homem que está ainda vivo e que, portanto, é capaz de sentir. Da mesma forma, a rapariga necessita de alguém que lhe proporcione o consolo de saber que não se encontra sozinha num inferno sem esperança e sem remédio. É nestes termos que, no romance, deverá entender-se o relacionamento sexual entre ele e a rapariga dos óculos escuros. Para o médico, a memória do prazer físico permite relembrar-lhe a sua existência como ser humano; para a rapariga, o encontro sexual significa uma esperança ou uma possibilidade de evasão, tal como Paz explica no seu ensaio, quando se refere ao papel da sensação no contexto do erotismo:

Nós nos perdemos como pessoa e nos recobramos como sensações. À medida que a sensação

se faz mais intensa, o corpo que abraçamos se faz mais e mais intenso. Sensações de infinitude: perdemos corpo nesse corpo. O abraço carnal é o apogeu e a perda do corpo. Também é a experiência da perda da identidade, dispersão de formas em mil sensações e visões, queda numa substância oceânica, evaporação da essência. (ibidem: 182-183)

O encontro erótico entre estas duas personagens permite, assim, aliviar, pelo menos temporariamente, o desespero distópico, tanto no plano físico como espiritual, exatamente como salientado por Paz (“a experiência da perda da identidade, dispersão de formas, queda numa substância oceânica e evaporação da essência”).

De modo algo paradoxal, o encontro sexual entre o médico e a rapariga indicia também o terrível poder da cegueira. Com efeito, este episódio comprova que nem mesmo o médico consegue manter intactas as suas referências éticas, quando é confrontado com a necessidade de sobrevivência, optando por seduzir sexualmente a mulher. Embora possa ser interpretado como estratégia de sobrevivência, este comportamento do médico não deixa de sublinhar a amoralidade animal a que nem mesmo ele se encontra imune. Esta natureza paradoxal do erotismo é também sublinhada por Paz:

O erotismo encarna assim em duas figuras emblemáticas: a do religioso solitário e a do libertino. Emblemas opostos, mas unidos no mesmo movimento: ambos negam a reprodução e são tentativas de salvação ou libertação pessoal diante de um mundo caído, perverso, incoerente ou irreal. (ibidem: 21)

Saramago parece ficcionalizar precisamente, através deste cenário erótico, estas reflexões de Paz. O erotismo representa, num primeiro nível, uma fuga de uma sociedade “caíd[a], pervers[a], incoerente e irreal”. Para o médico e para a rapariga, a relação erótica constitui uma espécie de “salvação ou libertação pessoal”, no contexto de um desastre como o que surge retratado no romance. Esta constatação conduz-nos a uma outra questão: se o erotismo pode instituir-se como uma estratégia de libertação pessoal, o que é, então, capaz de contribuir para a libertação social? Paz responde nos seguintes termos:

Vivemos com fantasmas e nós próprios somos fantasmas. Para sair desta prisão imaginária só temos dois caminhos. O primeiro é o do erotismo, e já vimos que termina em um muro, [...]

A outra saída é a do amor: a entrega, aceitar a liberdade da pessoa amada. Uma loucura, uma quimera? Talvez, mas é a única porta do cárcere dos ciúmes. Há muitos anos escrevi: ‘o amor é um sacrifício sem virtude’; hoje diria: ‘O amor é uma aposta, insensata, pela liberdade. Não a minha, a alheia’. (ibidem: 58-59)

No que diz respeito à libertação social, não pode deixar de destacar-se a mulher do médico. Embora seja, no interior do grupo mantido em quarentena, a única ocupante que consegue ver, ela poderia ter optado por ignorar os outros cegos, sem se preocupar em ajudá-los, lutando apenas para conquistar benefícios próprios, como o contabilista malvado que já tinha cegado antes da epidemia. Porém, ela mantém uma fé inabalável e assume a responsabilidade de libertar os cegos da quarentena, ainda que profundamente perturbada pela desumanização de que é testemunha e que a faz desejar ser cega também.

Durante todo o ensaio ficcional sobre a cegueira, o processo de degeneração pessoal e social e a extrema violência psicológica por ele implicada é capaz de degradar ou deprimir qualquer indivíduo, incluindo a mulher do médico. Aquilo que lhe dá alento durante este período não é mais do que o amor que sente pelo marido e, mais amplamente, pelo género humano. “Os poetas também poderiam ter dito que o amor nasce de uma atração involuntária que nosso livre-arbítrio transforma numa ação voluntária. Este último é a sua condição necessária, o ato que transforma a servidão em liberdade” (ibidem: 68). Recorrendo às reflexões de Paz, poderia afirmar-se que a ação voluntária da mulher do médico em Saramago é justamente motivada pelo amor.

Acompanhando o marido voluntariamente na quarentena que lhe é imposta, a protagonista suporta também as sevícias físicas e a tortura psicológica infligidas aos outros cegos. Apesar de preservar a sua visão, o espetáculo que é forçada a presenciar colide brutalmente com o seu sistema de valores. Assim, a capacidade de ver traduz-se numa tortura ainda mais dolorosa, uma vez que lhe causa um sofrimento superior ao dos restantes cegos. Ela é, por outro lado, uma das mulheres violadas pelos malvados, com o objetivo de, através desse gesto sacrificial, conseguir alimentos para os ocupantes da sua camarata. Um sacrifício desta envergadura não parece motivado apenas pelo amor que sente pelo marido, mas antes por toda a humanidade ou mesmo pela defesa da natureza humana.

Em qualquer caso, as cenas de violência sexual entre os malvados e as mulheres

contribuem para o registo de realismo cru e brutal que nos permite reconstituir o terror psicológico e social, através de uma tensão quase tangível. Com efeito, o amor funciona como um apelo que visa, pela empatia emocional que gera, acordar os leitores confrontados com uma sociedade distópica. Por isso, nas obras distópicas clássicas, o amor e o erotismo não são habitualmente um instrumento da salvação, como se pode verificar no caso do protagonista de *1984*. No romance de Orwell, Winston Smith não consegue suportar a tortura a que o regime o sujeita e confessa que quer que a sua namorada Júlia sofra. Trata-se de explicitamente demonstrar a derrota do amor perante o totalitarismo.

Não podemos, contudo, afirmar que este amor em tempos de distopia seja verdadeiro, dado que ele nasce de uma pulsão egoísta pela sobrevivência. Tal como acontece com o relacionamento sexual entre a rapariga dos óculos escuros e o médico, em Saramago, a libertação pessoal através do erotismo constitui, com efeito, um ato essencialmente egoísta. Assim, o médico aspira apenas à sua própria libertação, sem ponderar as consequências do seu ato, o que parece sugerir uma diferença nítida entre amor sincero e erotismo puramente instrumental. Inversamente, a mulher do médico, personificando o amor conjugal e filantrópico, consegue encontrar uma saída para a tragédia apocalíptica descrita no romance de Saramago: perdoa o marido e salva, no final, o seu grupo da violação dos cegos, resgatando-o da quarentena, depois de matar o chefe dos malvados.

Na esfera erótico-amorosa, para além da história da protagonista, encontramos, ainda, em Saramago, a relação entre o primeiro cego e a sua mulher e entre a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta. Estes dois casos merecem também ser analisados à luz da relevância que o tema amoroso assume em contexto distópico.

A relação amorosa entre o primeiro cego e a sua mulher distancia-se da dedicação incondicional que reconhecemos existir entre o médico e a protagonista, uma vez que através dela se ilustra a decadência de amor em face do desastre. A comparação entre as atitudes da mulher antes e depois de entrar torna manifesto esse declínio da relação afetiva:

A mulher ralhou, Deixa-te de brincadeiras estúpidas há coisas com que não devemos brincar, [...] Por favor, não me assustes, olha para mim, aqui, estou aqui, a luz está acesa, [...] Ela começou a chorar, agarrou-se a ele, Não é verdade, diz-me que não é verdade. [...] A mulher sentou-se ao lado dele, abraçou-o muito, beijou-o com cuidado na testa, na cara,

suavemente nos olhos, Verás que isso passa, tu não estavas doente, ninguém fica cego assim, de um momento para outro, [...]. (Saramago, 2016: 23-24)

Agora está sentada na cama do marido, conversa com ele, baixinho como de costume, vê-se que são pessoas de educação, e têm sempre alguma coisa para dizer um ao outro, não são o mesmo que o outro casal, o primeiro cego e a mulher, depois daquelas comovedoras efusões do reencontro quase não têm falado, é que, neles, provavelmente, tem podido mais a tristeza de agora do que o amor de antes, com o tempo há de habituar-se. (ibidem: 86-87)

No início da epidemia, a mulher do primeiro cego preocupava-se com o marido e cuidava dele com dedicação, tal como a mulher do médico. Porém, depois de ter sido também colocada em quarentena, remete-se, cada vez mais, a um silêncio desistente e angustiado. O casal quase não comunica e as situações narrativas em que surge são sempre melancólicas e depressivas, indiciando a perda de esperança num amor incapaz de sobreviver perante o apocalipse.

Quanto à relação amorosa entre a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta, trata-se de um amor que surge e se alimenta da cegueira:

Eu contigo, E por que queres tu viver comigo, Esperas que o diga diante de todos eles, Fizemos uns diante dos outros as coisas mais sujas, mais feias, mais repugnantes, com certeza não é pior o que tens para dizer-me, Já que o queres, então seja, porque o homem que eu ainda sou gosta da mulher que tu és. Custou assim tanto a fazer a declaração de amor, Na minha idade, o ridículo mete medo, Não foste ridículo, Esqueçamos isto, peço-te, Não tenciono esquecer nem deixar que esqueças, [...] Também não mo dirias a mim se me tivesses encontrado antes por aí, um homem de idade, meio calvo, de cabelos brancos, com uma pala num olho e uma catarata no outro, A mulher que eu então era não o diria, reconheço, quem o disse foi a mulher que sou hoje, Veremos então o que terá para dizer a mulher que serás amanhã, Pões-me à prova, Que ideia, quem seria eu para pôr-te à prova, a vida é que decide essas coisas, Uma já ela decidiu. (ibidem: 280-281)

Sendo ambos cegos e, portanto, precisando um do outro para fazer face a uma situação difícil de ultrapassar a sós, o amor da rapariga pelo velho da venda preta tem origem na dependência. É fácil apaixonarmo-nos por alguém de quem dependemos e que nos consegue oferecer ajuda e esperança. O “amor cego” não julga a aparência das pessoas, mas antes a sua interioridade, e por isso é o próprio velho que se sabe

menos atraente do que um jovem e se mostra consciente da beleza da rapariga. Neste sentido, por permitir julgar apenas aquilo que verdadeiramente interessa no amor – isto é, a essência e não a aparência –, a cegueira funciona também como um símbolo de justiça e isenção.

Numa inversão da situação inicial, embora os cegos recuperem a visão no epílogo do romance, só a mulher do médico fica cega. Saramago opta por um desfecho aberto para o romance que gera perplexidade no leitor. Segundo julgamos, a cegueira da mulher deverá ser entendida como um pretexto para testar os cegos a quem, no fim do romance, é restituída a visão, lembrando-os da ameaça ou perigo iminente de perder o amor, condenando-os à desumanização absoluta. No termo de um ensaio atroz que visa despertar a consciência dos cidadãos que vivem mergulhados numa sociedade sem ética, aqueles que, de novo, conseguem ver podem reconquistar a sua consciência moral. Assim, a cegueira da protagonista permite avaliar se os ex-cegos aprenderam com o ensaio sobre a cegueira a que foram submetidos e se irão, por seu turno, ajudar a protagonista, à semelhança do que ela própria fizera quando se encontravam em quarentena, ou se, pelo contrário, irão defender egoisticamente os bens próprios. O saldo deste ensaio sobre a cegueira fica, pois, em aberto.

No que diz respeito a «The Country of the Blind», não nos podemos esquecer da relação amorosa entre Nunez e Medina-Saroté relatada no conto. Embora Nunez se descubra impotente para convencer os cegos da bondade da sua visão, ele consegue, pelo menos, amenizar o pesadelo distópico através da relação afetiva que estabelece com Medina-Saroté, cidadã do país de cegos, filha do Yacob, o chefe de Nunez depois de este se ter resignado à sua lei.

Após uma série de revoltas, o protagonista começa a aceitar o facto de que a sua cultura e crença não se enquadram naquela comunidade cega. Porém, apesar de não ser compreendido, Nunez consegue, pelo menos, confidenciar os seus pensamentos a Medina-Saroté:

Sight seemed to her the most poetical of fancies, and she listened to his description of the stars and the mountains and her own sweet white-lit beauty as though it was a guilty indulgence. She did not believe, she could only half understand, but she was mysteriously delighted, and it seemed to him that she completely understood. (Wells, 2007: 341)

Para o protagonista, o amor entre ele e a filha do chefe é a única maneira de mitigar a violência do totalitarismo, simbolizando a sua aspiração à liberdade. Se a sociedade coerciva em que se alicerça a distopia impede o livre-pensamento e a imaginação criadora, o amor oferece, mesmo assim, um espaço possível para que a criatividade se afirme no contexto do poder distópico. Pode afirmar-se ainda que o amor constitui, naquele vale totalitário, uma estratégia de salvação, permitindo ao protagonista ser o que ele próprio é.

Sabemos que, não tendo conseguido conquistar os cegos, Nunez opta por resignar-se, convertendo-se num daqueles cidadãos que vivem e trabalham durante a noite e dormem de dia. Até este momento da narrativa, Nunez tem apenas que abdicar da sua rotina, mudando somente a sua maneira de viver, o que não implica uma perda irreparável. O amor surge, então, como uma esperança, uma vez que o protagonista tem ainda possibilidade de transformar a situação com a ajuda de alguém que o entende. Porém, a sugestão de se submeter a uma cirurgia para extrair os olhos dá origem ao início da desilusão amorosa, como se verifica no diálogo entre o protagonista e Medina-Saroté:

‘You do not want me,’ he said, ‘to lose my gift of sight?’

She shook her head.

‘My world is sight.’

Her head drooped lower.

[...]

‘If I were to consent to this?’ he said at last, in a voice that was very gentle.

She flung her arms about him, weeping wildly. ‘Oh, if you would,’ she sobbed, ‘if only you would!’ (ibidem: 344)

A última esperança frustra-se quando Nunez é confrontado com a necessidade de abandonar o seu passado e abdicar da sua visão e, por extensão, do seu mundo. Neste sentido, o amor também não consegue resgatá-lo da tirania do totalitarismo, uma vez que a esperança se degrada em desilusão e tragédia. Medina-Saroté corporiza, portanto, a dimensão egoísta do amor, esperando converter o objeto amoroso que elege à sua imagem e semelhança. Como lembra Paz,

O grande perigo que ameaça os amantes, a armadilha mortal em que caem muitos, é o

egoísmo. O castigo não se faz esperar: os amantes não vêem nada nem ninguém que não sejam eles mesmos até que se petrificam... ou se chateiam. O egoísmo é um poço. Para sair ao ar livre, é preciso olhar além de nós mesmos: lá está o mundo à nossa espera. (Paz, 1914: 188)

Esta passagem permite compreender a razão da fuga de Nunez do país de cegos. Ele é detentor de uma visão diferente que a amante não compreende, por lhe faltarem a imaginação e a empatia. A mulher deseja o seu amor, mas revela-se egoísta, ao pedir-lhe que se submeta à operação que o privaria da visão. No outro polo da relação amorosa, Nunez tem que escolher entre o amor e a liberdade ou, noutros termos, entre Medina-Saroté e a sua visão. Se, no início, Nunez pensa em sacrificar-se por amor, isso deve-se a uma cegueira amorosa temporária que afasta do seu campo de visão tudo o que não seja o objeto erótico que elegeu.

Porém, o ponto da viragem que o impele a “sair ao ar livre” foi o ato de observar as paisagens naturais e relembrar a sua origem. Depois de ter contemplado de novo a paisagem do vale e se ter recordado, assim, do seu passado e do lugar ao qual pertence, Nunez acorda e torna-se lucidamente consciente da importância da liberdade de que dispõe para ver, pensar e imaginar. Decide, portanto, abandonar a relação e ir ao encontro do “mundo que está à espera”, isto é, fugir do país de cegos, a despeito dos duros obstáculos que terá que enfrentar. É o que se pode verificar na passagem seguinte:

He glanced back at the village, then turned right round and regarded it steadfastly.

He thought of Medina-saroté, and she had become small and remote.

He turned again towards the mountain wall, down which the day had come to him.

Then very circumspectly he began to climb. (Wells, 2007: 346)

O amor sai, portanto, derrotado deste embate com a sociedade dos cegos. Em Wells, ele não é eficaz como instrumento de salvação num universo distópico, mas parece antes constituir uma esperança gorada, como, regra geral, acontece nas distopias clássicas. Através deste malogro da esperança amorosa, o autor, de novo, distancia-se ironicamente da visão convencional do género. O amor não é, em Wells, uma panaceia para todos os males, pelo menos na lógica dos afetos que regula a distopia.

Conclusão

Relendo agora as questões formuladas na introdução, muito embora pareçam, à luz do progresso científico atual, hipóteses de concretização altamente improvável, não nos atrevemos a considerar que sejam impossíveis, como nos mostram Wells e Saramago através das terras de cegos que ambos imaginaram. Se o romancista português pretende alertar-nos para os perigos do declínio da consciência humana e da moral, Wells pretende sobretudo minar a força do preconceito e da convenção. Por esta razão, como esperamos ter demonstrado no decurso deste trabalho, *Ensaio sobre a cegueira* parece-nos mais exemplarmente distópico que «The Country of the Blind».

Aliás, se nos cingirmos estritamente às convenções da literatura distópica, nenhuma das obras parece atualizar integralmente todos os traços tipificadores do género. Nem Saramago nem Wells incluem, nos mundos ficcionais que criam, elaborados cenários futuristas, definidos pelo progresso científico ou tecnológico, o que indicia que a ciência não é apresentada como força-motriz do apocalipse, mas antes como um discurso cujo poder começa a ser relativizado. Assim, ambas as obras se desviam claramente do paradigma da ficção científica, muito especialmente a de Saramago.

A distopia não tem, contudo, que obrigatoriamente tematizar cenários em que preponderem a tecnologia ou a ciência. Assim, Saramago constrói uma notável distopia alegórica e Wells opta por dirigir uma sátira à perfeição, de contornos antiutópicos. Embora ambas as narrativas adotem e aprofundem ficcionalmente o motivo da cegueira metafórica, como bem observa Çalik, distinguem-se pelos seus efeitos na percepção da cegueira (Çalik, 2004: 34).

Tanto *Ensaio sobre a cegueira*, como «The Country of the Blind» podem ser lidos como alegorias ou parábolas, até pelas múltiplas afinidades que ambos os géneros partilham entre si. Arriscaríamos, ainda assim, a hipótese de que a narrativa saramaguiana se aproxima mais da alegoria e o conto de Wells da parábola. Com efeito, criando uma complexa arquitetura romanesca, Saramago desenvolve uma extensa alegoria que, em si mesma, inclui diferentes parábolas, consoante os

diferentes cenários simbólicos que convoca, enquanto que Wells se limita a desmontar um preconceito e a satirizar a cegueira intercultural. Assim, se a cegueira, em Saramago, é chamada, cumulativamente, a metaforizar a indiferença humana, a decadência moral ou o sacrifício voluntário, entre outros sentidos possíveis, em Wells ela figura como denúncia da intolerância cultural. Nos dois casos, a intenção pedagógica que preside ao uso da metáfora é indiscutível e, neste aspecto, as duas obras aproximam-se.

As diferenças na exploração ideológica da metáfora da cegueira repercutem-se também na mobilização, em ambas as obras, de ingredientes realistas e fantásticos. No que diz respeito à representação do espaço, Saramago opta pela descrição pormenorizada de cenários ficcionais, desenhando lugares verosímeis, evocativos da realidade; Wells, no entanto, reconstitui, no país dos cegos, um lugar de contornos mais abertamente fantásticos. Do mesmo modo, o romancista português põe em cena personagens sem nome, mas de características realistas, convidando o leitor a associá-las ao mundo que lhe é familiar. O autor inglês, pelo contrário, não demonstra especial interesse em desenvolver os traços individualizantes das personagens, inscrevendo-as antes num ambiente imaginário.

Isto mesmo se pode verificar através do confronto do retrato dos dois protagonistas. Como acontece com os heróis convencionais, a protagonista de Saramago consegue salvar os seus companheiros da epidemia, sacrificando a sua própria visão. Ela representa uma espécie de última esperança num apocalipse, não deixando de suscitar a empatia do autor. Por seu intermédio, Saramago não se limita a apresentar um alerta a propósito da desumanização futura, mas parece partilhar uma esperança, mesmo que ténue, de transformação redentora da sociedade real. No que se refere a este aspeto, os processos de Wells são distintos. O autor não precisa de herói para veicular adequadamente a sua parábola; pelo contrário, parece ironizar o arquétipo do herói convencional para nos acordar da nossa arrogância “civilizada”, deixando-nos a repensar a fronteira que separa o verdadeiro e o falso, ambos conceitos tão culturalmente relativos como a própria visão. Compreende-se, pois, que o protagonista não só não tenha conseguido “converter” os cegos, como tenha ele próprio encontrado um destino trágico.

Uma análise da categoria do narrador permite perceber que, no romance de Saramago, ele se revela mais interventivo, pontuando o relato com comentários e apreciações de cariz subjetivo, ao passo que, em Wells, o contador adota um

posicionamento de maior neutralidade. Porém, não é raro que o narrador de «The Country of the Blind» enderece cometários irônicos tanto ao povo cego do vale, como ao ganancioso conquistador-protagonista. Neste sentido, o que parece unir ambos os narradores é a ironia, mais explícita ou mais subtil, que dirigem às suas personagens. Na minha opinião, embora nenhum deles exerça uma onisciência ilimitada, o narrador saramaguiano é mais poderoso do que o de Wells, visto que não se representa apenas a ele próprio, mas incorpora também o ponto de vista das personagens, dos leitores e até do próprio autor. Concordo, portanto, com as palavras de Çalik: “Saramago’s narrator wants to draw the attention towards a totally metaphorical blindness and leaves its physical aside. However, Wells’s narrator intervenes in the story in order to create a balance and saves it from being a biased fantasy” (Çalik, 2004: 47).

Também o discurso do tempo, em ambos os relatos, evidencia claras diferenças. No romance de Saramago, o tempo apresenta-se linear, aproximando-se do tempo cronológico; Wells, no entanto, recorre ao tempo psicológico, permitindo-lhe, assim, antecipar acontecimentos que só posteriormente ocorrem no plano da história.

Combinando, em diferente medida, elementos realistas e fantásticos, em *Ensaio sobre a cegueira*, parecem predominar os primeiros e, em «The Country of the Blind», os segundos. Saramago construiu, visando aproximar-se da realidade reconhecível e observando maior verosimilhança, um cenário de terror numa sociedade que bem podia ser a nossa. O elemento mais fantástico, no romance saramaguiano, parece ser o da própria cegueira, visto que a doença permanece inexplicável à luz de qualquer causa científica. Wells, pelo contrário, por via dos elementos fantásticos a que recorre, investe a sua ficção de contornos lúdicos, ao ambientá-la num cenário puramente imaginário.

Esta oscilação entre os registos fantástico e imaginário prolonga-se, de certo modo, na tematização do amor e do erotismo que se verifica em ambos os textos. Encontramos, em Saramago, uma maior incidência de cenários erótico-amorosos do que em Wells, o que pode relacionar-se com a representação, em *Ensaio sobre a cegueira*, de uma sociedade mais caótica. Com efeito, o erotismo, no romance saramaguiano, associa-se à expressão da absoluta desesperança do homem, confrontado com um apocalipse, e da sua animalização. Sob o efeito de uma epidemia sem solução, o ser humano abdica da sua consciência e regride à sua natureza animal.

A sexualidade é, pois, uma mera pulsão vital e uma estratégia de sobrevivência que escapa a qualquer moral. É no amor que parece ainda residir a esperança de uma salvação, embora também ele possa ter origem numa espécie de egoísmo que nos torna intolerantes à diferença do Outro. Por isso, ao contrário de Saramago, Wells não apresenta o amor como uma via de redenção.

Pergunto ainda: se um dia também todos nós ficarmos cegos, conseguiremos encontrar, no mundo que construímos, algo que nos salve? Já teremos aprendido com a distopia que outros imaginaram? Saberemos construir um mundo sem conflito, nem intolerância, nem violência? Já não se trata, agora, de inventar uma nova utopia, mas, mais urgentemente, de ultrapassar a distopia que nos aguarda no futuro.

Bibliografia

- Çalik, Selen (2010). *Vision and Illusion: Perception of Blindness in Literature*. Istanbul: Istanbul Bilgi University. Dissertação de mestrado em Literatura Comparada. Disponível em: <http://openaccess.bilgi.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11411/512/Vision%20and%20illusion%20Perception%20of%20blindness%20in%20literature.pdf?sequence=1>
- Becker, Caroline Valada (2013). Distopia, Alegoria e Redescoberta dos Sentidos: O Ser Humano em Meio ao Caos. In *V Encontro Nacional de Língua e Literatura*. Petrópolis: Univeridade Feevale. s.p.
- Booker, M. Keith (1994). *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. London: Greenwood.
- Czigányik, Zsolt (2004). Satire and Dystopia: Two Genres? In: Tamás Bényei et al. (eds.) *HUSSE Papers 2003 (Literature and Culture): Proceedings of the 6th Biennial Conference of the Hungarian Society for the Study of English*. Debrecen: KLTE, 305-309.
- Dystopias: Definition and Characteristics. (2006). s.p. Read Write Think. Disponível em: http://www.readwritethink.org/files/resources/lesson_images/lesson926/DefinitionCharacteristics.pdf
- Erreguerena Albaitero, María Josefa (2008). La distopia: una visión del futuro. *Anuario de Investigación 2008*, 556-572.
- Ferreira, Ermelinda. (2002). Ensaio sobre a cegueira: Charles Baudelaire, Pieter Bruegel, H. G. Wells e José Saramago. *Revista do Centro de Estudos*

Portugueses, 22 (30), 173-198.

García, Mercedes Peñalba (2015). "My world is sight": H. G. Wells's Anti-utopian Imagination in "The Country of the Blind". *EPOS: Revista de filología*, 31, 475-484.

Hilário, Leomir Cardoso (2013). Teoria Crítica e Literatura: A Distopia como Ferramenta de Análise Radical da Modernidade. *Anuário de Literatura*, 18 (2), 201-215. Disponível em:
<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p201>

Huxley, Aldous (2004). *Brave New World*. London: Vintage.

Koppenfels, Werner von (2004). 'These irritant bodies': Blinding and Blindness in Dystopia. *The Cambridge Quarterly*, 33 (2), 155-172.

Lenin, Vladimir Ilyich (2008). Imperialism, the Highest Stage of Capitalism. *Lenin's Selected Works*, 1. Lenin Internet Archive. Disponível em:
<https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1916/imp-hsc/index.htm>.

More, Thomas (2004). *Utopia*. Trad. de Anah de Melo Franco. Brasília: Universidade de Brasília.

Orwell, George (2000). *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Classics.

Paz, Octavio (1994). *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano.

Robson, M. John (1988). *Collected Works of John Stuart Mill*. London: Routledge.

Saramago, José (2016). *Ensaio sobre a cegueira*. Porto: Porto Editora.

Saramago, José (2003). Entrevista a José Carlos de Vasconcelos. *Revista Visão*, 16 de janeiro, 93-97.

Silva, Anderson Pires da (2011). As impurezas do branco: *Ensaio sobre a cegueira* como distopia positiva. *IPOTESI Revista de Estudos Literários*, 15 (1), 47-55.

Twain, Mark (2008). *Following the Equator. A Journey Around the World*. Hartford: The American Publishing Company.

Wein, Simon, & Baider, Lea (2012). Blindness: Looking but Not Seeing. *Journal of Clinical Oncology*, 30 (25), 3141-3142. Disponível em: <http://jco.ascopubs.org/cgi/doi/10.1200/JCO.2011.40.9854>

Wells, H. G (2007). *The Country of the Blind and Other Selected Stories*. London: Penguin.